

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ  
ОДСЕК ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

Стефан Цветковић

**КОНТЕКСТУАЛНИ И  
ИНТЕРПРЕТАТИВНИ АСПЕКТИ  
ПИЈАНИСТИЧКЕ ПРАКСЕ У  
ЕПОХИ МОДЕРНИЗМА**

Докторска дисертација

Ментор:

ред. проф. др Соња Маринковић

Београд, 2021.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE  
FACULTY OF MUSIC  
DEPARTMENT OF MUSICOLOGY

Stefan Cvetković

**CONTEXTUAL AND INTERPRETIVE  
ASPECTS OF  
PIANO PRACTICE IN EPOCH OF  
MODERNITY**

Doctoral Dissertation

Mentor:

Professor Sonja Marinković, PhD

Belgrade, 2021.

# КОНТЕКСТУАЛНИ И ИНТЕРПРЕТАТИВНИ АСПЕКТИ ПИЈАНИСТИЧКЕ ПРАКСЕ У ЕПОХИ МОДЕРНИЗМА

## Апстракт

Приступ пијанистичкој пракси из аспекта музикологије покренут је потребом да се традиционалан научни фокус са музичког стваралаштва преусмери на поље извођаштва и тиме перцепција историје музичке уметности – традиционално заснована на сагледавању остварења као непроменљивих артефаката уграђених у музички канон – промени у правцу тумачења дате историје као фундуса интерпретација дела, односно манифестација његових променљивости у историјској перспективи.

Усредсређење на епоху модернизма проистекло је из чињенице да се управо у овом периоду пијанизам конституише као уметничка пракса у савременом смислу речи, заснована на интерпретацији музичке литературе, те њеној репертоарској канонизацији. Проблематика пијанистичког извођаштва у епохи модернизма обухваћена је из две перспективе – оне која сагледава контекст његовог одигравања као уметничке праксе, и друге која интерпретира његове поетичке и естетичке аспекте. У првом случају, пијанистичка пракса овог периода посматрана је у светлу институционализације музичког живота, изградње концертних простора, установљења праксе медијског посредовања музике, односно, у светлу реконцептуализације репертоара, развоја инструмента и успостављања модерних педагошких метода. У другом случају, рецепција интерпретација не само као *репродукција* музичког дела, већ и као аутономних *естетских објеката*, омогућила је да се кроз аналитичке поступке истраже њихове стилске особености и заснује утемељен интерпретативни дискурс.

Модернистички процеси у пијанизму сагледавани су као изрази новог рационалног уметничког говора фундираног на објективизованом односу према запису дела. Ова настојања била су интенционално усмерена ка ослобађању музичке интерпретације од традиционалних поставки заснованих на наглашеном виртуозном, експресивном, а у бројним затеченим праксама и импровизаторском приступу музичком остварењу карактеристичном за пијанизам XIX века. У том погледу, установљено је да романтичарску индивидуалност испољавану у претпостављању перформативних способности извођача концепту *тумачења* дела, те у слободи

репродукције композиторовог записа, кроз XX век одмењује све израженија потреба за стриктним поштовањем партитурног записа дела.

Посебан фокус постављен на три велике пијанистичке школе – француску, немачку и руску, имао је за циљ сагледавање генезе модернизма из праваца националних традиција које је водило универзализацији знања и извођачких вештина.

Поред естетичких увида остварених кроз анализу и тумачење музичких интерпретација посредством аудио записа као „звучних партитура“, циљ рада је да се пружи контекстуална „осветљења“ пијанистичке праксе у епохи модернизма, те она „дешифрује“ у мрежи социолошких, културних, политичких, економских, материјалних, технолошких и других релевантних околности на пресецима којих је у датом историјском оквиру постојала.

**Кључне речи:** модернизам, пијанизам, музичко извођаштво, музички текст, интерпретација.

# CONTEXTUAL AND INTERPRETIVE ASPECTS OF PIANO PRACTICE IN EPOCH OF MODERNITY

## Summary

The approach to piano practice from the aspect of musicology was initiated by the need to shift the traditional scientific focus from music to the field of performance and thus the perception of the history of music - traditionally based on perceiving achievements as immutable artifacts embedded in the musical canon works, ie manifestations of its variability in historical perspective.

The focus on the epoch of modernism stemmed from the fact that in this period pianism was constituted as an artistic practice in the modern sense of the word, based on the interpretation of music literature and its repertoire canonization. The issue of piano performance in the era of modernism is covered from two perspectives - one that sees the context of its performance as an artistic practice, and the other that interprets its poetic and aesthetic aspects. In the first case, the pianistic practice of this period was viewed in the light of the institutionalization of musical life, construction of concert spaces, establishment of the practice of media mediation of music, ie in the light of reconceptualization of repertoire, instrument development and establishment of modern pedagogical methods. In the second case, the reception of interpretations not only as a reproduction of a musical work, but also as autonomous aesthetic objects, made it possible to explore their stylistic features through analytical procedures and to establish an established interpretive discourse.

Modernist processes in pianism were seen as expressions of a new rational artistic discourse based on an objectified attitude towards the recording of a work. These efforts were intentionally aimed at freeing musical interpretation from traditional settings based on an emphasized virtuoso, expressive, and in many existing practices and improvisational approach to musical achievement characteristic of 19th century pianism. In this regard, it was found that the romantic individuality expressed in the assumption of performers' performative abilities to the concept of interpretation of the work, and in the freedom of reproduction of the composer's record, through the XX century cancels the growing need for strict respect

A special focus placed on the three great pianist schools - French, German and Russian, aimed to see the genesis of modernism from the direction of national traditions that led to the universalization of knowledge and performing skills.

In addition to aesthetic insights gained through the analysis and interpretation of musical interpretations through audio recordings as "sound scores", the aim of the paper is to provide contextual "lighting" of pianist practice in the modern era, and it "deciphers" in a network of sociological, cultural, political, economic, material, technological and other relevant circumstances at the intersections that existed in the given historical framework.

**Key words:** modernism, pianism, musical performance, musical text, interpretation.

## САДРЖАЈ

<b>УВОД – МЕТОДОЛОШКЕ И ТЕОРИЈСКЕ ПОЗИЦИЈЕ</b> .....	1
1. Модернистичко извођаштво као предмет истраживања .....	1
2. Методолошке позиције истраживања музичког извођаштва.....	6
3. Апорије модернизма – теоријски осврт .....	14
4. Формалистичка визура.....	23
<b>I ДЕО – КОНТЕКСТУАЛНИ АСПЕКТИ ПИЈАНИСТИЧКЕ ПРАКСЕ</b> .....	29
<b>У ЕПОХИ МОДЕРНИЗМА</b> .....	29
<b>1.1. Уређивачка пракса</b> .....	29
1.1.1. Историјски контекст .....	29
1.1.2. Музиколошки аспект .....	41
1.1.3. Редакторска пракса Хајнриха Шенкера .....	44
1.1.4. Извођачки приступи .....	49
<b>1.2. Репертоарска питања</b> .....	59
<b>1.3. Развој инструмента</b> .....	72
<b>1.4. Утицај снимања музике на конституисање</b> .....	79
<b>модернистичке извођачке парадигме</b> .....	79
1.4.1. Контекстуална питања и развој технологије .....	79
1.4.2. Музички снимци као показатељи извођачких тенденција у модернизму.....	91
<b>1.5. Педагошки аспекти пијанизма у епохи модернизма</b> .....	101
<b>II ДЕО – НАЦИОНАЛНЕ ПИЈАНИСТИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ</b> .....	121
<b>У И ОКО МОДЕРНИЗМА</b> .....	121
<b>2.1. Француска пијанистичка школа</b> .....	121
2.1.1. Историјски контекст .....	121
2.1.2. Модернистичке тенденције .....	131
2.1.2. Алфред Корто .....	158
<b>2.2. Немачка пијанистичка школа</b> .....	176
2.2.1. Историјски контекст .....	176
2.2.2. Педагошка делатност Кларе Шуман.....	180
2.2.3. Модернистичке поетике .....	184
2.2.4. Артур Шнабел.....	187
2.2.5. Валтер Гизекинг.....	191
2.2.6. Неоплатонистичке идеје као генератори пијанистичке праксе Феруча Бузонија.....	195

<b>3.1. Руска и совјетска пијанистичка школа.....</b>	<b>201</b>
3.1.1. <i>Историјски контекст .....</i>	201
3.1.2. <i>Институционализација пијанистичке педагогије .....</i>	205
3.1.3. <i>Совјетска пијанистичка школа до Другог светског рата.....</i>	219
3.1.4. <i>Екскурс о односу модернизма и соцреализма у совјетској пијанистичкој пракси .....</i>	221
3.1.5. <i>Студија случаја: Марија Јудина – Модернизам у соцреалистичком окружењу.....</i>	226
3.1.6. <i>Пијанистичке праксе после Другог светског рата .....</i>	242
3.1.7. <i>Након модернизма – даљи развој руске пијанистичке школе .....</i>	246
3.2. <i>Владимир Хоровиц – Руска пијанистичка традиција у модернистичком окружењу.....</i>	249
3.3. <i>Иво Погорелић: преиспитивање модернистичког интерпретативног наслеђа .....</i>	255
<b>Закључна разматрања.....</b>	<b>264</b>
<b>ЛИТЕРАТУРА.....</b>	<b>270</b>
<b>Биографија аутора.....</b>	<b>287</b>
<b>ПРИЛОГ 1 .....</b>	<b>290</b>
<b>ПРИЛОГ 2 .....</b>	<b>295</b>
<b>ПРИЛОГ 3 .....</b>	<b>301</b>
<b>Изјава о ауторству .....</b>	<b>323</b>
<b>Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта.....</b>	<b>324</b>
<b>Изјава о коришћењу .....</b>	<b>325</b>



# УВОД – МЕТОДОЛОШКЕ И ТЕОРИЈСКЕ ПОЗИЦИЈЕ

## 1. Модернистичко извођаштво као предмет истраживања

Музичко извођаштво као предмет научног интересовања сразмерно је ретко разматрано у музиколошкој пракси традиционално фокусираној на област музичког стваралаштва. Подстакнут уверењем да је поимање историје музичке уметности – засновано на перцепцији остварења као непроменљивих артефаката уграђених у музички канон – могуће и потребно преоријентисати у правцу сагледавања дате историје као фондуса интерпретација дела у смислу манифестација њихових променљивости у историјској перспективи, бављење питањима извођачких концепата указало ми се као кључно за разумевање музике као *живог* феномена чији се идентитет непрестано (ре)успоставља унутар сваког партикуларног историјског/друштвеног/културног контекста у којем се музика изводи и слуша. Естетичке импликације произашле из промена статуса музичког дела у различитим историјским и друштвеним контекстима у том погледу уграђене су у историју не само музичког извођаштва, већ управо саме музике која се манифестује у његовој пракси.

Усредсређење на пијанистичку праксу у епохи модернизма проистекло је из мог вишегодишњег бављења датом облашћу, вођеног потребом да се осветле њени до сада недовољно истраживани контекстуални и интерпретативни аспекти, те да се разуме један од кључних периода у развоју пијанизма као уметничке дисциплине. Полазећи од увида да је проблематику (пијанистичког) извођаштва у епохи модернизма потребно обухватити из две перспективе – оне која сагледава контекст одигравања уметничких пракси, и друге, која се односи на њене поетичке и естетичке аспекте – једнака дискусија у раду је развијена кроз оба тематска оквира. У том погледу базично појмовно разграничење у вези са промишљањем модернизма постављено је кроз дефинисање појма *модерне (modernity)* под којим се подразумева *култура*, односно контекстуални оквир у којем је спровођена сама извођачка пракса и унутар које се формирао њен статус, те појма *модернизам* као *естетичке* категорије која се односила на специфична (иманентна) својства саме музичке интерпретације дела. У првом

случају, реч је о означитељском термину који реферише на измењене социо-културне услове током последњих деценија XIX и првих деценија XX века, унутар којих су се успостављали нови стандарди одвијања извођачке праксе у јавном друштвеном контексту, а који су били у вези са институционализацијом музичког живота, изградњом концертних простора, продукцијом музике кроз новоуспостављену праксу тонског бележења извођења, затим у вези са реконцептуализацијом репертоара, те успостављањем модерних педагошких метода. На другој страни, појам *модернизма* функционисао је као експликаторан за *интерпретативне* стратегије и естетске особености звучне појавности музичког дела које се у музичком извођаштву установљавају на прелому два столећа. Оне су се, с једне стране, темељиле на одклону од непосредне романтичарске традиције, а с друге, успостављале на концептима који су проистицали из укупне културне климе епохе.

Модернистички процеси у музичким извођачким праксама у том смислу били су генерисани новом рационалношћу и критичким формализмом као тенденцијама које су почетком XX века побудиле промене у ширем опсегу наука и уметности. Усредсређење на објективност и јасноћу уметничког говора које се у овом периоду, између осталог манифестовало и у делатностима композитора различитих модернистичких оријентација (радикалних и умерених), приметно је такође у настојањима све већег броја извођача да своје праксе успоставе кроз објективизацију односа према запису дела, и то претежно кроз специфично концептуализовано интерпретирање *музичког наслеђа*. Ова настојања била су интенционално усмерена ка ослобађању музичке интерпретације од традиционалних поставки заснованих на наглашеном виртуозном, експресивном, а у бројним затеченим праксама и импровизаторском приступу музичком остварењу карактеристичном за пијанизам (дакако и друге извођачке дисциплине) XIX и почетка XX века. Романтичарску индивидуалност испољавану у претпостављању перформативних способности извођача концепту *тумачења* дела, те у слободи репродукције композиторовог записа, кроз XX век одмењује све израженија потреба за стриктним поштовањем партитурног записа дела. Симултани процес изградње представе о музичком канону у дискурсима музикологије као и унутар репертоарских политика извођачке праксе, имплицирао је промену односа извођача и дела у којем је први све више присвајао улогу заступника другог. Уграђено у канон, дело у модернизму почиње да се перципира као *opus absolutum et perfectum*, што је последично значило да је чин репродукције нужно морао

бити заснован на уважавању интегритета дела исказаног у запису, те исходovati оваплоћењем његовог идеалитета у звуку. Ипак, интерпретативне апорије које су проистикале из апстрактне и увек довољно арбитрарне везе између записа и његове звучне пројекције (са свим херменеутичким импликацијама које стоје у основи овог односа), показале су да су звучни исходи онога што је дефинисано као заокружено и идеално дело у модернизму имали своја бројна обличја.

Заснована на тежњи ка отелотворењу аутентичних интенција композитора као аутора дела, пракса извођача модернистичке епохе често је манифестована кроз сасвим различите, а често и међусобно опозитне, па и искључујуће интерпретативне приступе, што је водило исходима који су више сведочили о утопистичком карактеру ових интенција, него о поузданом остварењу било које од њих. Ову констатацију потхрањује чињеница да је историја извођаштва у епохи модернизма била у великој мери обликована унутар различитих дискурзивних концептуализација интерпретативног чина унутар извођачких школа које су успостављале своје суверене и често међусобно дивергентне приступе читању музичког дела, односно заступале другачије концептуализације техничке репродукције музике на инструменту. Ове постојане, углавном националне традиције одређивале су, посебно у епохи модернизма, многоструке идентитете музичке литературе остварене у диверзитету оригиналних индивидуалних постигнућа извођача, најчешће експонената датих традиција. Модернистичка валоризација њихових домета била је вођена утопијским критеријумом идеалитета или *истине* музичког остварења у медију звука, тражених на онолико различитих начина колико је и самих концептуализација уметничке праксе могло бити у модернизму – од стилистике извођења саображене претпостављеној аутентичној звучности интерпретираног дела, до неоплатонистичких „интерференција“ са такође претпостављеном интенцијом композитора, односно оваплоћења саме првобитне идеје (по Феручу Бузонију „прамузике“) чији је запис тумачен тек као њен материјални преносилац.

У оба случаја структурални поредак музичког текста у модернистичкој епохи имао је значење онтолошког одређења самог дела, што је проистикало из уважавања чињенице да је дело суштински дефинисано уређењем његових конститутивних елемената исказаних у партитурном запису. Ипак, као што је поменуто, дивергентни интерпретативни концепти заступани из позиција различитих извођачких школа – премда делећи заједничко усредсређење на текст – сагледавали су га увек и искључиво

под сопственим херменеутичким диоптријама. Усмерење немачке пијанистичке школе још у XIX веку суштински је тако било одређено филозофијом класичног немачког идеализма, конституишући свој интерпретативни концепт на рационалистичком откривању идеје музичког дела. Она је тражена кроз наглашавање његове формалне прегледности, али и сужавањем тонског варијабилитета и спутавањем емоционалног уплива извођача у сврху објективизације дате „потраге“. У том смислу, озвуковљење (претпостављеног) аутентичног естетског обличја дела могло се евидентирати у интерпретацијама већине експонента немачког извођачког канона током читаве модернистичке епохе. На другој страни, богата вокална традиција руске музике (фолклорна и црквена), као и доминантно реалистичко усмерење националних уметничких пракси у XIX веку, у пијанистичким интерпретацијама манифестацију је добијало у субјективистички конципираној карактеризацији музичког текста. Она је била у функцији сугестивне и махом емоционално обликоване презентације дела, са идејом инструменталне транспозиције вокалног кантабилитета која је водила проширивању колористичке палете клавира истраживањем изражајних потенцијала инструмента. Посредована овим интенцијама, идеја аутентичне звучне идиоматике музичког остварења била је у интерпретацијама руских извођача модернизма замењена потрагом за њеном специфичном тонском сублимацијом. Она је манифестивала (типично модернистичку) тежњу за трансценденцијом структуре дела у звуку карактерисаном високим естетским вредностима, чиме је заступан и смисао интерпретације дела. На нешто другачијим поставкама спровођена, тонска сублимација била је карактеристична и за француску пијанистичку школу као трећу велику европску традицију клавирског извођаштва у чијим је модернистичким праксама звучни колоризам постепено еволуирао од преовлађујућег токатног израза наслеђеног из националне клавсенистичке праксе у сонорност базирану на изражајним својствима модерног клавира. У дисертацији ће значајна пажња бити посвећена достизању модернистичких идеала сагледавањем управо развојних токова ове три велике школе пијанизма на размеђи XIX и XX века.

Ипак, и поред чињенице да се модернизам афирмативно односио према концептима индивидуалности и оригиналности уметничке праксе, XX век је кроз дисперзију знања, омасовљење концертне праксе и хиперпродукцију музичких снимака у тржишно трасираном медијализованом контексту продукције уметности, био обележен и све упадљивијом стандардизацијом извођачких приступа који су

резултирали успостављањем широко распрострањеног интерпретативног конвенционализма. Не сасвим на маргини датог процеса може се запазити да је у пољу пијанизма, ова врста уједначавања извршена и кроз устоличење модерног клавира као неприкосновеног звучног медијума за целокупну литературу изворно намењену различитим клавијатурним инструментима од барока до савременог доба. Поверење модерне епохе у техничка средства, у пијанистичким праксама се манифестовало кроз уверење да је усавршени звучни и изражајни дијапазон модерног клавира кадар да испуни све претпостављене жеље и интенције композитора прошлости за инструментом снажније сонорности и већег тонског варијабилитета, Међутим, колико је подвргавање музике компоноване за друге инструменте звуку модерног клавира значило изневеравање аутентичности, оно је из угла модернистичке тежње ка оваплоћењу идеалне звучне појавности дела имало своје пуно оправдање. Уз стандардизацију инструмента као материјалног преносиоца музике, успостављање интерпретативних конвенција било је условљено колико тржишним факторима, толико и у општијем смислу постепеним, али све израженијим губљењем индивидуалног уметничког гласа. У овим околностима идеја дела је више посредована стандардизованим облицима извођења за које се веровало да обезбеђују најадекватнији дискурзивни модел интерпретације музике. Интерпретативна референца је тако презначена и премештена из простора несигурности и неизвесне потраге за идејом, ка мањој или већој поузданости њеног достизања обраћањем конвенцији.

Спорадични индивидуални гласови у позном модернизму су ипак опстајали, мада делују индикативно њихове позиције у историографском дискурсу, најчешће дефинисане као неортодоксне. Канадски пијаниста Глен Гулд још средином шездесетих година на врхунцу каријере начинио је преседан одлуком о трајном повлачењу са концертног подијума замењујући га тонским студијем. Спонтаност живог извођачког чина пред публиком, одменио је тако реализовањем тонског записа у строго контролисаним условима снимања и монтаже. Гулдова потрага за идеалитетом музичког дела, реуспостављена на концептуално нови начин, исходувала је сусретом идеалне, конструисане интерпретације и самог дела схваћеног као *opus absolutum et perfectum* у тачки њиховог практичног поистовећења. На другој страни, у оквирима традиционалног усидрења извођаштва између сцене и тонског студија, специфична позиција Иве Погорелића – високомодернистички елитистичка и окренута ауторефлексивном промишљању могућности кориговања затеченог интерпретативног канона – може се поставити као друга референца.

У оба случаја музичко остварење је модернистички тумачено као артефакт одвојен од његовог историјског амбијента, чија је презентација на сцени (и још изразитије у студију) подразумевала идеализован „излагачки“ контекст (близак модернистичкој музеолошкој пракси)<sup>1</sup> у којем се технички најсавршенија могућа звучна репродукција представља као идеалитет појавности дела. Преплет контекстуалних и материјалних фактора који су током седме и осме деценије XX века, паралелно са манифестацијама позномодернистичких, уметничких пракси све интензивније разграђивали концепт културе успостављен на дискурсима елитизма, вредности и универзалности, одразиће се и на извођаштво које ће са освитом постмодерне почети да трага за сасвим новим приступима интерпретацији музике.

## 2. Методолошке позиције истраживања музичког извођаштва

Премда је музичко извођаштво као предмет музиколошког истраживања дуго измицало научном фокусу (што је проистицало из примарне оријентације модернистичке музикологије на музичко стваралаштво током већег дела XX века), оно је било препознато као поље интересовања још у оквиру Адлерове (Guido Adler) поделе музичке науке на историјску и системску област, извршене у студији *Обим, метод и циљ музичке науке* објављеној 1885. године.<sup>2</sup> У његовој класификацији, извођаштво се дискретно дотиче већ у класификацији историјске области кроз навођење литургије и статистике извођења које посредно реферишу извођачку проблематику, те конкретније у системској области, центрирајући перформативност кроз педагошко подучавање о вокалном и инструменталном извођењу.<sup>3</sup> На фундаменталне Адлерове поставке, не без критичког односа, надовезаће се Валдо Селден Прат (Waldo Selden Pratt) који је проучавање извођачке праксе поставио у

<sup>1</sup> Miško Šuvaković, Muzej, u: *Pojmovnik suvremene umetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005, 387.

<sup>2</sup> Аделова студија објављена је као интродукција првог броја музиколошког часописа *Vierteljahrsschrift für Musikwissen* објављеног у Бечу, а који је покренуо заједно са својим колегама, историчарима Фридрихом Крисандером (Friedrich Chrysander) и Филипом Спитом (Philipp Spitt). Сагледавајући утицај Алерове студије, Ерика Маглстон наводи се она: „показала као снажан формативни утицај на успостављање и развој музикологије као академске дисциплине у Европи [...] посебно у Сједињеним Америчким Државама, где се утицај снажно осећа до данас. Тако, у *Новом Гроуовом речнику музике и музичара* [*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*] (1980: s.v. "Musicology," by Vincent Duckles, et al.), његова важност је евидентна по томе што је резимирана као још увек постојећи модел музикологије.“

<sup>3</sup> Наведено према: Соња Маринковић, *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, Факултет музичке уметности – Матица Српска, Београд – Нови Сад, 2008, 32–33.

област „музичке технике“ (музичка пракса – организација музичког живота), а потом кроз XX век и Лојд Хиберд (Lloyd Hibberd) препознајући извођаштво уз стваралаштво, педагогију и истраживање најпре као „област музике“, да би га у даљој разradi истраживачких приступа позиционирао кроз изучавање извођења ране музике.<sup>4</sup> Допринос дефинисању предмета истраживања дао је у својој широко постављеној скици поља студија музикологије Ханс Тишлер (Hans Tisler), претпостављајући музичком извођаштву 1) географски и историјски приступ који би историју извођења и извођачку праксу могао да посматра у регионалном и општем контексту, затим 2) аналитички приступ, 3) примењену методу кроз „давање историјски коректних поставки“, 4) социолошки метод којим би се проучавале околности и функције извођења, те 5) филозофски (естетички) приступ. Такође, Тишлер назначавачу и потребу придруживања музикологији и других научних поља, попут физике које укључује проучавање односа акустике и музике, као и истраживање развоја и подучавања о конструкцији музичких здања и инструмената,<sup>5</sup> што се може сматрати блиским проблематици саме извођачке праксе.

И поред тога што су, дакле, постављена међу фундаментална опредељења музиколошке науке, истраживања музичког извођаштва била су кроз XX век сасвим спорадична, што би се могло рећи и за приступе перформативности у блиским областима попут театрологије и филмологије. Разлози оријентације музикологије на музички текст проистицали су наине из фундаменталног Западног схватања да је критеријум егзистенције музичког дела његово постојање у партитури,<sup>6</sup> те из саме концептуализације науке која се средином XIX века конституише по угледу на филологију и центрира управо текст као предмет свог примарног интересовања. Још од раноренесансног успостављања концепта музичког дела као записа (чиме је појам музике из контекста *artes liberales* преведен у модернији систем *уметности*) започиње и сам естетички дискурс чије формирање управо проистиче из услова постојања материјалне доступности музике у запису, а што је у историјском смислу најпре имало утицаја на ауторефлексивност унутар композиторске праксе<sup>7</sup>, да би у модерној епохи запис постао објекат теоријске анализе, односно предмет научног дискурса о музици.

---

<sup>4</sup> Исто, 33–36.

<sup>5</sup> Исто, 37–40.

<sup>6</sup> David Beard, Kenneth Gloag, *Musicology: The Key Concepts*, Routledge, New York, London, 2005, 143.

<sup>7</sup> Laurenz Lütteken, The work concept, in: [Anna Maria Busse Berger](#) (ed.) *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge University Press, 2015, 55–58.

Разматрајући разлоге фокусирања музикологије на партитуру, Марија Динов-Васић наводи да је „Идеја о нотацији музике као текста и њеној апстрактној структури дисквалификовала [је] концепт отеловљења музике у извођачком чину као ирелевантан, што је према речима Керолајн Абате [...] обесхрабрило музикологе да преусмере сазнајну перспективу „од реалне музике према апстракцији дела“.<sup>8</sup> Са друге стране, сагледавајући ову проблематику из емпиријског угла, Ерик Кларк остварује нешто прагматичнији увид наводећи да разлог што системска истраживања извођаштва<sup>9</sup> започињу тек око почетка XX века лежи у проблему пролазности звука, односно да је: „тек након развијења метода снимања извођења [...] било могуће детаљно проучавање у чему су клавирска ролна, плоча, магнетна трака и компјутер одиграли своје улоге у различитим фазама кратке историје емпиријских студија извођаштва.“<sup>10</sup>

Писана реч о извођаштву, ипак, егзистирала је и пре његовог „коначног“ увођења у музиколошки дискурс, како у оквиру педагогије из које је историја и теорија извођаштва као музиколошка субдисциплина и рођена,<sup>11</sup> тако и кроз музичку критику као посебан жанр. Како Рејмонд Монел примећује, перформативним питањима музичка критика почиње да се бави у тренутку када на репертоару започиње еманципација историјске литературе, односно када ствараоце-извођаче који су углавном изводили сопствена дела, на историјској сцени почињу да одмеђују извођачи-интерпретатори. Монел истиче да „(...) како се канон класичних дела учвршћивао – великим делом уз подршку музичких критичара – учестало извођење канонских дела је показало у којој мери извођач доприноси појавности музике. [Док је] У почетку (...) било прихватљиво давати чак и неповољне примедбе о музици која је већ укључена у канон (ово је посебно било видљиво у делима Шоа [George Bernard Shaw]), у модерним временима, када је већина извођених дела [постала] канонска, од

---

<sup>8</sup> Marija Dinov Vasić, *Studije izvođačkih umetnosti: performativnost i funkcija telesnog gesta u pijanizmu*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2019, 20, (докторска дисертација у рукопису), доступна на <http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/407/MDV%20Doktorska%20disertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, приступљено 01.03.2021.

<sup>9</sup> Кларк овде мисли на експериментална психолошка истраживања музичког извођаштва, а не на музиколошка.

<sup>10</sup> Eric Clark, *Empirical Methods in the Study of Performance in: (Eric Clark and Nicholas Cook) Empirical Musicology – Aims, Methods, Prospects*, Oxford University Press, Oxford, 2004, 77.

<sup>11</sup> Соња Маринковић, Статус дисциплине Историја и теорија извођаштва у: (Danijela Stojanović i Danijela Zdravić Mihailović, ured.) *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problemi interpretacije – zbornik radova sa Naulnog skupa Balkan Art Forum (2014)*, Fakultet umetnosti u Nišu, Niš, 2014, 46.



критичара [се почело очекивати] да се концентришу на извођача.“<sup>12</sup> Посматрана пак из аспекта педагогије, теорија извођаштва по Џонатану Данзбију афирмише се у тренутку када пракса нужно почиње да се ослања на знање из историје музике, које се коначно, у суочењу са савременом музичком продукцијом и додатно специјализује. Он тако наводи да:

„[...] постаје све очигледније како је потребно значајно чињенично знање да би се музика могла ефикасно изводити. Узмимо најочигледнији пример, што аутентичнији приступ постаје мерило укуса публике и 'продуцента' (агената и других), то је [било] важније да студент научи да истражује историјске и стилске аспекте различитих репертоара који ће на крају омогућити достизање и одржавање професионалних стандарда и развој личне уметности. Ова тенденција препознавања потребе за знањем, која је тако упадљиво порасла у односу на канонски репертоар, никада није била еклатантније очигледна него у проучавању музике двадесетог века, која у својој чистој разноликости представља изазов за извођаче [који развијају] способност усвајања различитих нотација, различитих техника, а од недавно и различитих технологија.“<sup>13</sup>

Ипак, као предмет другостепених дискурса теорије и науке, област извођаштва започиње своју еманципацију тек средином друге половине прошлог века и то не само у музикологији, већ и у сродним дисциплинама. Шуваковић тако истиче да се „у теорији театра током XX века пажња [се] помера са текста који претходи сценском извођењу на *догађај* – на оно што се на сцени изводи и догађа као ту и тада предочена многострукоост чулних уписа, уплива и провокација.“<sup>14</sup> Он наводи да се:

„Заснивање теорије театра [се] одиграло у шездесетим и седамдесетим годинама XX века, критичним раздвајањем театарског догађаја и претходећег текстуалног предлошка. Тиме је историја модерног театра у XX веку реинтерпретирана на нови начин као ослобођење од *драмског текста*. Ослобођење од одређујуће улоге драмског текста, водило је усредсређењу на сценски или вансценски бихевиорални догађај и његове појавне аутономије у односу на одложени драмски текст и његову историју тј. метафизику драмског текста као *извора* сценског догађаја.“<sup>15</sup>

Институционализација теоријског дискурса о извођачким уметностима била је омогућена епистемиолошком променом која је, кореспондирајући са

---

<sup>12</sup> Raymond Monelle, The criticism of musical performance in: John Rink (ed.) *Musical performance / A guide to Understanding*, Cambridge university press, Cambridge, 2002, 213–214.

<sup>13</sup> Jonathan Dunsby, *Performing music: shared concerns*, Oxford University Press, New York, 1995, 19.

<sup>14</sup> Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza...*, 267.

<sup>15</sup> Исто.

постструктурализмом, отворила могућности превазилажења интерпретативно-рефлексивног научног, филозофског (естетичког) и критичког говора о уметности, у правцу интервенционистичког уплива теорије у уметничку праксу. Сагледавајући уметност управо као делатност која се увек реализује у самом средишту дискурса (репрезентованог Дантоовим [Artur Danto] концептом *света уметности* или бивајући извођена по Џорџу Дикију [George Dickie] посредством *институционалне верификације* уметности) теорија настоји да уметност сагледа као *текст* чији се статус и функција успостављају кроз интертекстуалне релације са контекстима којима припада. Превазилазећи дискурзивна одређења аутономије уметности, теорија се „успоставља као изградња и понуда контекста тј, као уоквирење и иницирање уметничке праксе“<sup>16</sup> Другим речима, теорија конститутивно и практично учествује у формулисању језика уметности и посредује између уметничке праксе и културалног контекста у који их својим дискурсима уводи.

У овом раду, међутим, извођаштву ће бити приступљено из научног угла који свој дискурс изводи као другостепени и по карактеру интерпретативни у односу на објекат изучавања, односно, који методолошку визуру установљава на уважавању аутономних својстава музичке интерпретације као естетског објекта, али их не посматра мимо условљености идеолошким, друштвеним, историјским и другим контекстима у којима се реализује. У овом смислу научни карактер језика ове дисертације видљив је у продукцији:

„формализованог, класификованог, објашњеног и верификованог знања о (релативно) конкретном и емпиријски утврдивом објекту изучавања – извођачком уметничком делу, уметнику/ци и његовом/њеном опусу, институцији извођачких уметности, друштвено-историјским променама и/или развоју извођачких уметности, уметничким извођачким парадигмама, рецепцији извођачких уметности/дела у одређеним условима и околностима итд.“<sup>17</sup>

Померајући се од модернистички успостављеног „рационалног, егзактног и објективног објашњења уметничког стварања, постојања и појавности уметничког

---

<sup>16</sup> Ana Vujanović, *Doksid – s-TIU: fundamentalističko mapiranje savremenih teorija izvodačkih umetnosti*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2007, 80.

<sup>17</sup> Ова систематизација „циља, метода и опсега“ наука о извођачким уметностима позиционираних унутар поља „друштвено-хуманистичких наука“ преузета је из: Ana Vujanović, нав. дело, 69–70.

дела, те рецепције уметничког дела и уметности“<sup>18</sup> фокус дисертације је постављен на интердисциплинарно, контекстуализујуће повезивање, у овом случају, извођачке уметничке праксе са другим уметничким и шире, културалним праксама са којима кореспондира. Ова *интерпретативна* научна позиција одмиче се од „модернистички апсолутизованог суда и ауторитета“, заступајући „интерпретативну покретљивост“ која свој *критицизам* као израз „интерпретативно контекстуалног приступа значењу музике“<sup>19</sup> изводи и у интердисциплинарним методолошким процедурама. Ипак, не одступајући од прихватања важности чињенице и емпирије, методолошки приступ у дисертацији избегаваће „етнографско“ утапање у контекст, односно настојање да се процеси у музичком извођаштву модернистичке епохе објасне искључиво „духом времена“ рефлектованим кроз различите области уметности, науке и саме културне матрице, већ задржавати аналитички приступ као основ интерпретативне надградње.

На маргини овог позиционирања одабране методологије на пресецима ширих дискурзивних усмерења „модернистичке“ и „постмодернистичке“ науке, може се напоменути да се – са изласком из традиционалних методолошких поставки модернистичке музикологије који је кореспондирао са наступом постмодерног времена и новог критичког замаха у науци ослобођеног потребе за грађењем дифинитивних погледа на музику – музичко извођаштво указало управо као објекат који је у својој бити манифестовао сву *нестабилност* и *променљивост музике* у историјским, друштвеним, политичким, георографским, идеолошким и другим могућим контекстима у којима се (управо кроз његову праксу) и манифествала. У том смислу, извођаштво је као нови објекат истраживања представљало уметничку манифестацију оних методолошких иницијатива које су музику измештале из „статичних“ формалистичко-позитивистичких<sup>20</sup> погледа модернистичке науке на дело, а у правцу његове „динамичне“ контекстуализације. Ипак, опстала ослоњеност савремене музиколошке науке на аналитички метод, условила је и стварање равнотеже између модернистичких и постмодернистичких приступа, што Марија Масникоса поткрепљује констатацијом да „у основи целокупне савремене музикологије ипак лежи

---

<sup>18</sup> Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza – prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' dilozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006, 238.

<sup>19</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом – огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визија*, Завод за уџбенике, Београд, 24–26.

<sup>20</sup> Исто, 17.

модернистички концепт науке, заснован на структуралистичким методама истраживања и дијалектичком принципу сагледавања феномена.“<sup>21</sup>

Методолошке поставке ове дисертације управо стога рефлектују „двоструки“ ослонац, премда би се могло додати да се њихов постмодернистички аспект указује и у нужно фрагментарно изведеном приступу материји, базираном на „студијама случаја“ уграђеним у сам ток излагања (посебно у поглављима која се дотичу историјата националних школа). Поред естетичких увида остварених кроз анализу и тумачење музичких интерпретација посредством аудио записа као „звучних партитура“, циљ дисертације је да пружи контекстуална „осветљења“ пијанистичке праксе у епохи модернизма, те је „дешифрује“ у мрежи социолошких, културних, политичких, економских, материјалних, технолошких и других релевантних околности на пресецима којих је у датом историјском оквиру постојала.

Питање модернистичке парадигме у музичком извођаштву, премда парцијално разматрано унутар ширих расправа у литератури која се бави проблематиком музичке интерпретације, и даље је недовољно разјашњено. Неодређеност синтагме *модернистичко извођаштво*, проистиче из одсуства досадашњег систематичног обухватања феномена – како из аспекта дијахроније из које би се могли објаснити токови који су довели до успостављања *модернизма* у музичком извођаштву, тако и из синхронијског угла, из којег би се препознала и објаснила својства саме појаве. Такође, треба истаћи да одсуство развијенијег дискурса о музичком извођаштву у савременој музиколошкој пракси, представља једну од основних препрека које отежавају научни приступ у методолошком смислу. Одређење кључних појмова који круже око питања модернизма у музичком извођаштву и успостављање научно заснованог наратива, спроводиће се коришћењем постојећих знања музикологије и других наука и теорија у чијим се фокусима налази изучавање модернистичке уметничке праксе. Конституисање музиколошког дискурса о пијанизму превасходно је стога упућено на транспозицију теоријских и научних визура, методолошких приступа и „знања“ из широког поља студија извођачких уметности, студија музичког извођаштва, студија културе, теорије уметности, појединачних музиколошких дисциплина и др. Интердисциплинарни карактер наратива у том смислу генерише се *хибридизацијом* у

---

<sup>21</sup> Марија Масникоса, Савремена музикологија између модернизма и постмодернизма у: Мирјана Веселиновић-Хохман (уред.), *Постструктуралистичка наука о музици*, СОКОЈ-МИЦ, Факултет музичке уметности, Београд, 1998, 23.

којој су полазни конституенти платформе и протоколи поменутих научних и теоријских области.

Дисертација има за циљ да докаже тезу да је изразито хетерогену и дивергентну слику модернистичких тенденција у пијанизму XX века проистеклу из бројних опозитних интерпретативних стратегија, у позадини одржавала јединствена дискурзивна „арматура“ која се под специфичним идеолошким, друштвено-културним, институционалним, тржишним и другим околностима током XX века, успоставила на афирмисању музичког канона као чиниоца културне/уметничке традиције Запада, те извођаштва као уметничке праксе којом се та традиција изводила, репродуковала, тумачила, континуирано актуелизовала, те датом актуелизацијом одржавала у формама музичких интерпретација као естетских објеката.

Овај рад, међутим, на крају треба нагласити, у суочењу са обимом грађе интенционално је (и свакако нужно) морао бити панорамски постављен, са циљем обухватања и мапирања главних контекстуалних и интерпретативних аспеката извођачке праксе у прилично широком историјском и географском опсегу. Он у том смислу представља *пролегомену* даљим истраживањима чије би гранање по областима које су овом приликом дотакнуте свакако представљало неопходан корак ка изоштравању увида у карактер и токове развоја пијанистичке уметности у епохи у којој су постављани фундаментални принципи модерне, па једним делом и савремене извођачке праксе.

Истраживање је стога засновано на следећим полазним хипотезама:

- Музичко извођаштво као посебно подручје уметничких пракси могуће је ситуирати унутар културних модела попут модернизма.
- Модернизам се поставља као доминантан модел кроз који је могуће објаснити различите поетичко-естетичке правце у пијанизму оквирно од краја 19. века до шездесетих година 20. века.
- У епохи модернизма долази до обрта у којем се фокус са спектакуларности пеформативне димензије извођачког чина помера на афирмацију чина интерпретације музичког дела.
- У модернистичкој извођачкој перспективи музичко остварење било је поистовећено је са његовим нотним записом.

- Модернистичка интерпретација центрирана је на пракси егзактног читања и репродукције нотног текста, односно фокусирана је на структуру музичког дела као инстанцу која обећава откривање могућих значења дела.
- Технологија бележења звука остварила је вишеструки утицај на формирање модернистичке интерпретације, рефлектујући се на промене унутар саме извођачке праксе. Примена технологије имала је конструктивну улогу у грађењу модернистичког израза кроз процесе продукције и постпродукције звучних записа.

### 3. Апорије модернизма – теоријски осврт

Хиперпродукција наратива која је у пољу филозофског, научног и теоријског дискурса о модернизму створила више амбивалентних значења, забуна и дилема него што је поставила очекиваних путоказа ка кристализацијама увида, у највећој мери свој калейдоскопски учинак могла би оправдати дивергентном природом самог феномена којим се бави, несводивог без остатка ни на најмању конзистентну и целовиту мисао. Широко поље могућих одређења, дефиниција и концепата модернизма доказује да му свако од њих у парцијалним контекстима и случајевима прибавља сасвим специфична значења која колико год да га у једном тренутку потврђују, у другом га – при неизбежној компарацији са другим синхроним или дијахроним појавама – одмах и релативизују. Немогућност да се модернистичким дефинише партикуларно, а да се при томе не оповргну друга значења и одношења самог појма, приближава га имагинарној представи круга без центра, обухватног скупа чији сваки потенцијални објекат може, мада само за тренутак, представљати његово могуће средиште. Одреднице које модернизам траже у најширем историјском контексту управо сабирају све потенцијалне центре те замишљене, а вероватно и недовршене и отворене модернистичке кружнице. У настојању да понуди *оперативну* дефиницију, Шуваковић модернизам тако одређује као „макрооблик или мегакултуру организације и развоја културе и уметности од краја XVIII столећа до краја 60-их година XX столећа [којег] карактеризирају следећи аспекти: (1) настаје и развија се као култура буржоаског капиталистичког друштва од француске револуције до хладног рата, тј. од индустријске револуције до посттехнолошке семиотичке организације друштва, (2) настаје у доба просвјетитељства великом цивилизацијском подјелом јединственог кршћанског погледа на свијет и настајањем аутономних институционалних подручја

културе (знаности, права и умјетности), и (3) одређен је пројектом модерности, тј. успоставља се као култура закупаљена револуционарним или еволуцијским одвајањем од традиције и прогресивним развојем.<sup>22</sup>

Управо би аспект „модерности“ који фигурира као контекстуални оквир самих модернистичких пракси могао бити довољно флексибилан да природу уметничких појава различите стилистике макар и привремено преведе из дискурса модернизма ка дискурсу модерне, односно да потребу за теоретизовањем естетичких аспеката одговарајућег објекта замени његовим културолошким позиционирањем и интерпретирањем. Како Александар Игњатовић напомиње:

„Ваља имати на уму да модернизам представља својеврстан идеолошки конструкт историографије и критике, односно да је пројекција у основи различитих, наизглед универзалних система вредности на културне артефакте и процесе, при чему „културу“ ваља разумети у антрополошком смислу речи — као, на пример, у уобичајеној визури интерпретативних теорија културе, попут оне постављене у радовима Клифорда Герца [Clifford Geertz].“<sup>23</sup>

Успон модерне епохе која настаје рушењем система тотализујућег и нормативног тумачења света генерисаног ауторитативним дискурсима апсолутистичке државе и цркве какви су доминирали до XVIII века, у просветитељству се идеолошки фундира на оптимистичној вери у прогрес, омогућеној способношћу индивидуе да новим научним знањима, те из њих изведеним техничким и технолошким инструментима, унапреди аспекте сопствене егзистенције. Са друге стране, модерна кроз афирмацију аутономије уметности као од друштвене и политичке стварности отуђене и издвојене праксе рада, инаугурише императив еволутивног и револуционарног одвајања од традиције, те заснива естетички самодовољно и безинтересно стварање – како је Татаркјевич описао – „лепих објеката“.

Јирген Хабермас (Jürgen Habermas) међутим, у својој опсервацији природе модерне епохе издваја две поларитетне струје које су се манифестовале не само одвојеним и аутономним филозофским поставкама, већ и опозитним идеолошким усмерењима која ће дивергентним односом према концепту просветитељског пројекта

---

<sup>22</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik...*, 380.

<sup>23</sup> Aleksandar Ignjatović, *Dva modernizma u dve Jugoslavije: arhitektura i ideologija, 1929–1980*, u: [https://yuhistorija.com/serbian/kultura\\_religija\\_txt02.html](https://yuhistorija.com/serbian/kultura_religija_txt02.html) приступљено 06.09.2021.

еманципације и прогреса, имати директне консеквенце и на уметничке праксе током епохе. Марјан Ивковић сумира да по Хабермасу:

„Прву струју, која своје извориште има у Хегеловој филозофији, или прецизније, у његовом филозофском увиду у природу модерне, карактерише прихватање просветитељског наслеђа из осамнаестог века, његовог универзализма вредности и друштвено-еманципаторских тенденција. Под друштвено-еманципаторским тенденцијама подразумева се пре свега рационализација и вредносно самозаснивање друштвеног живота, његово ослобађање од вредносних система утемељених у религији или у ауторитету прошлости, реалне као и идеализоване.“<sup>24</sup>

На темељу ове, *еманципаторске* струје мишљења, израсло је оно идеолошко усмерење модернизма које се поставило као афирмативно у односу на идеале Просветитељства те у романтизму исходовало концептом субјективитета, односно из њега изведеним аутономним праксама науке, уметности, права и других. Ова струја која је у центар свог дискурса поставила појединца као историјски ослобођеног субјекта, идеју напретка изводила је из његове способности инструментализације рационалности у сврху остварења модернизације као концепта напретка и универзалних, позитивних вредности просветитељског пројекта.

На другој страни Хабермас препознаје и „негативан“ однос једног крила модернистичке филозофије према идејама овог пројекта, те у том смислу Ивковић наводи да:

„Друга главна струја филозофског дискурса модерне проистиче из кључних идеја Ничеове филозофије. Она почива на онтолошкој премиси коју бисмо у најкраћим цртама могли објаснити као скептицизам у погледу просветитељског идејног наслеђа и могућности анализе процеса модернизације помоћу просветитељских идеја рационалности, индивидуализације и универзализма вредности.“<sup>25</sup>

Скептицизам према просветитељском пројекту који из наслеђа Ничеове (Friedrich Nietzsche) мисли у XX веку развијају филозофи попут Жака Дериде (Jacques Derrida), Жоржа Батаја (Georges Bataille) и Мишела Фукоа (Michel Foucault), био је деконструктивистички усмерен према концепту модерности чије генераторе ови

---

<sup>24</sup> Marjan Ivković, *Fuko versus Habermas – Moderna kao nedovršeni projekat naspram teorije moći – neizbežna suprotstavljenost ili mogućnost komunikacije*, *Filozofija i društvo* (2/2006), Beograd, 2006, 60.

<sup>25</sup> Исто, 61.



аутори нису видели у просветитељским идеалима, већ у фундаменталној љуској покретачкој сили која је з Ничеовој визири била концептуализована као „воља за моћ“, односно шире схваћено, као потреба за креативношћу. Сматрајући морал за вештачки концепт просветитељства, уместо као матафизички феномен, Ниче је уздрмао основно вредносно поимање модернистичког пројекта. Доводећи га у сумњу тезама да је „историјски процес развоја западноевропских друштава, са модерном као кулминацијом тог процеса,“ пре свега довео до својеврсног удаљавања од „идеалног друштвеног поретка“, Ивковић истиче да је из угла ове друге, негативне струје модернистичког мишљења „модерна, односно модернизација, схваћена [...] као један континуирани процес разградње, могло би се чак рећи и деградације идеалног поретка, и то управо помоћу оних свеобухватних и универзалних покретача друштвеног делања као што су „воља за моћ“ или „изграничење“.<sup>26</sup>

Рефлексије ових антагонистичких филозофских тумачења модерног пројекта, у пољу уметности била су евидентна кроз два доминантна усмерења која су у највећој мери успоставила саму дивергенцију појма модернизма. Прво усмерење било је грађанско-буржоаско унутар којег је конституисан концепт аутономије уметности као безинтересног поља естетског уживања и саморепрезентације грађанског идентитета као историјски ослобођеног субјекта, док је други репрезентован авангардним негирањем аутономије уметности у односу на њену друштвену позицију „безинтересне праксе“, односно у ширем смислу порицањем саме модернистичке културе саздане на еманципаторским идејама просветитељства.<sup>27</sup>

Имајући у виду апорије које стоје у овако расположеној рецепцији модерне као пројекта, Мишко Шуваковић наглашава да стога:

„природа и повијест модернизма није јединствени правоцртни еволуцијски слијед покрета, уверења, вриједности, метода и облика изражавања него је каотични и протурјечни скуп ексцесних, али и умјерених покрета и индивидуалних уметничких учинака“ наводећи низ синтагми које „улазе у рјечник модернизма и [који су] битни за његово разумијевање: модерно доба, модерна, рани модернизам, авангарда, модернизам, умјерени модернизам, кризе модернизма, високи модернизам и касни модернизам“.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Исто, 62.

<sup>27</sup> Више у: Sanela Nikolić, *Avangardna umetnost kao teorijska praksa – Black mountain college, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2015, 19–37.

<sup>28</sup> Miško Šuvaković, нав. дело, 380.

Примена појма модернизам на област уметничких пракси, допушта тако читав диверзитет могућих одређења. У ужем смислу под модернизмом се подразумева одредница за уметничке формације од средине XIX века до појаве постмодерних праваца током позних шездесетих и раних седамдесетих година XX века, с тим што у различитим уметностима она има различит степен обухватности. У ликовним уметностима дефиниција модернизма може се тако односити на покрете од реализма и натурализма до импресионизма, постимпресионизма и симболизма, а у XX веку све до високог и касног модернизма. Овако широк опсег различитих уметничких формација које улазе у оквире самог појма, заснован је у првом реду на платформи аутономије уметности, која се препознаје као заједничка парадигма како у поетичким и естетичким аспектима уметничких пракси, тако и унутар теоријских платформи и њихових дискурса о уметности, почев од теорија сликарства заступаних у Бодлеровим (Charles Baudelaire), Золиним (Émile Zola), Малармеовим (Stéphane Mallarmé), Сезановим (Paul Sézanne), Гогеновим (Paul Gauguin) и Сераовим (Georges-Pierre Seurat) текстовима о сликарству, потом у теоријама с почетка XX века Клајва Бела (Clive Bell) и Роџера Фрија (Roger Fry), као и написима Кандинског (Wassily Kandinsky), па све до Гринбергове (Clement Greenberg) теоријске концепције високог модернизма.<sup>29</sup> У музици, појам модернизма у првом реду се поистовећује са појмом авангарде односно експресионистичким стваралаштвом првих деценија XX века, али следећи принцип авангардног новитета, те радикализма према непосредној традицији проширује и на експерименталне праксе, као и на неоавангардне покрете након Другог светског рата.<sup>30</sup> Међутим, модернизам обухвата и широко и разноврсно поље неокласичних уметничких праваца који настају током прве половине прошлог века, а који се својим бројним контекстуалним, углавном локалним измештењима и трансформацијама, протежу и до последњих деценија прошлог века и то као „умерено модернистичке“ појаве, репрезентујући управо својим грађански концептом уметности противтежу авангардним праксама са којима временски коегзистирају.<sup>31</sup>

Већ сама хетерогеност стваралачких пракси унутар музичке уметности које су почетком прошлог века на једној страни упућивале на традицију, док су се на другој страни њој снажно супротстављале, несумњиво назначава тешкоћу дефинисања појма

---

<sup>29</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik...*, 380–381.

<sup>30</sup> Више у: Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983.

<sup>31</sup> Више о неокласицизму у контексту модернизма у: Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2009.

модернизма, остављајући и поред бројних доприноса увек довољно отвореног простора за нова промишљања и редефиниције. Џонатан Крос (Jonathan Cross) ову ситуацију сумира наводећи да су:

„Многи рани модернисти бранили су своју уметност пред изазовима онога што је претходило, покушавајући да оповргну сваки континуитет са традицијом. Био је то дискурс раскида, кризе и опонирања. Исто се поновило и после Другог светског рата. Други, пак кључни протагонисти отишли су врло далеко, демонстрирајући своју повезаност са прошлошћу: Шенберг је говорио о дванаест-тонској методи као о „нечему што би осигурало примат немачкој музици у следећих сто година“. Арнолд Витал (Arnold Vital) је писао о „Шенберговом веома озбиљном схватању нужности напретка без губљења нити са прошлошћу“. Насупрот томе, неокласицизам Стравинског је схваћен као сувише обузет прошлошћу. Но, у многим кључним аспектима, бављење традицијом код Стравинског, било је далеко радикалније него код Шенберга. Шенберг заправо никада није раскидао са прошлошћу, док се Стравински бавио истраживањем међупростора садашњег и прошлог [...]“.<sup>32</sup>

Разрешење оваквих испреплетаних одношавања модернизма према традицији, Крос види у увођењу плуралног облика *модернизми* на месту устаљеног сингулара чиме, међутим, чини се само одлаже разрешење и више компликује слику него што је изоштрава. Из саме немогућности да се модернизам јасно позиционира на размеђи његових скривених веза са традицијом, проистиче и недоумица око валидности сагледавања модернизма као квалитативно новог канонског оквира, посебно када се он посматра у ширем историјском контексту. Управо наглашавањем оног ширег опсега појма модернизам који теоријски повезује различите уметничке покрете XIX и XX века, дакле, у једном дужем историјском распону, и то афирмацијом принципа аутономије уметности као базичног за идеологију епохе, могуће је јаче осветлити везе модернизма и традиције које се под диоптријом превласти континуитета над дисконтинуитетом, чине сасвим евидентним. Крос у том погледу нуди још једну могућу визуру, позивајући се на веома богату теоријску дебату око терминолошког разграничења појмова „модерност“ и „модернизам“. Он тако наводи дистинкцију Ендрјуа Тимса (Andrew Timmes) који под појмом „модерност“ „препознаје период социјалне историје која се протеже макар од рационализма осамнаестог века, ако не и даље, [док] модернизму [додељује значење] естетичке категорије, културног периода – који је отпочео у другој половини деветнаестог века – и који одговара кризи у многим

---

<sup>32</sup> Jonathan Cross, *Modernism and tradition, and the traditions of modernism*, *Музикологија* (6), Београд, 2006, 41.

аспектима. Суштински, по Тимсу, о модернизму се може говорити као о *кризи* модерности.<sup>33</sup> Ипак, не без скептицизма, Крос наводи и следећа питања: „ако је модернизам само једна манифестација модерности, која је онда у том случају уочљива разликаш [међу овим категоријама]? Како је могуће – и, заиста, зашто би неко желео – разликовати модернистичку уметност, од модерне уметности? Или [...] зар се не може о модернизму научити више као сегменту и [нечему што је] у вези са модерношћу пре него као о раздвојеној категорији? Није ли упутно посматрати модернизам једино као симптом позне модерности?“<sup>34</sup> У том смислу, занимљиво је запажање Тарускина који назначавача да управо многа модернистичка стремљења своја исходишта имају у романтизму, што поткрепљује и Леонард Мејер (Leonard B. Meyer) сматрајући да је модернизам заправо само „касна, касно романтичарска идеологија“<sup>35</sup> По њему, „веровања и праксе, исказане и примењене било од стране Шенберга или Стравинског, односно од стране Џона Кејџа (John Cage), или Родера Норингтона (Roger Norrington) јесу све максимализације наследства деветнаестог века“.<sup>36</sup> Овоме би се могла придружити и становишта која у великој мери умањују радикалност отклона од традиције који је наступио са авангардним праксама, указивањем да су премисе на којима се заснивао авангардни дискурс, заправо већ биле освојене романтичарским покретом.<sup>37</sup>

Друга визура модернизма заснива се, међутим, на уочавању оних његових особина које су квалитативно другачије од традиционалних, и које га тиме постављају као заиста нову естетичку парадигму. Тако Георгина Борн (Georgina Born) модернизам повезује са „естетичким становиштима који се успостављају [тек] крајем XIX и почетком XX века, а који су повезани заједничким реакцијама против класичарских и романтичарских принципа.“<sup>38</sup> Џон Бат у том погледу примећује да гледишта какво заступа Борнова, углавном настоје да модернизам виде као „конзистентну догму засновану око објективизма, позитивизма, геометрицизма, депсонализације и одвајања естетичких истина од свих осталих аспеката живота.“<sup>39</sup> Ипак, симптоматична је његова напомена да „док су сва ова одређења у неком смислу релевантна за

---

<sup>33</sup> Исто, 20.

<sup>34</sup> Исто, 20.

<sup>35</sup> Richard Taruskin, нав. Дело, 10.

<sup>36</sup> Исто, 10.

<sup>37</sup> Dragana Jeremić-Molnar, *Nestajanje uzvišenog I ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, IP “Filip Višnjić”, Beograd, 2009, 11.

<sup>38</sup> John Butt, нав. дело, 126.

<sup>39</sup> Исто, 132.

модернизам, она ни у ком смислу нису [и његове] једине карактеристике, [као и да] заиста стоје дијаметрално супротно према осталим одређењима феномена.“<sup>40</sup> У том смислу, антагонизми у наративима о модернизму опстају без обзира из којих се углава феномен посматрао, указујући на неминовну и непремостиву отвореност појма.

У дискурсу о извођачким уметностима, појам модернизма укључује не мању дивергентност засновану на дихотомијама традиционално–ново и субјективно–објективно.

Осим кроз разматрање контекстуалних аспеката, центрирање модернизма у музичком извођаштву првенствено се може остварити естетичком проблематизацијом или у ужем смислу сагледавањем односа који је оно као репродуктивна пракса крајем XIX века успостављало према музичком тексту, као предмету своје интерпретације. У овом смислу, конституисање модернистичког проседеа у извођаштву, Џон Бат види у тенденцији која субјективистички објектован извођачки чин одмењује објективизацијом односа према партитурном запису.<sup>41</sup> У модернистичко усмереним извођачким поетикама, усмерење на текст произлазило је из идеалистичког захтева за верном репродукцијом композиторових интенција, које долазе у центар пажње извођача датог периода. Утемељење овог приступа, имало је модернистички карактер не само у естетичком смислу, већ и по снази одклона од затечених идентификационих модела, што постаје јасно када се наведе да је непосредна извођачка пракса романтизма у први план постављала извођача, који је првенствено био схватан као рекреатор, а не као тумач композиторових идеја. Појам рекреације музике допуштао је знатну слободу читања и надограђивања текста, па тиме и удаљавања од композиторових аутентичних интенција у сврху истицања субјективности доживљаја самог интерпретатора. Обрт од субјективистичког ка објективистичком приступу музичком делу као историјском артефакту, дакле, може се именовати обртом у којем је пажња преусмерена од извођача ка композитору, односно од извођачког момента као доживљајног, до њега као праксе *кустоског* заступања саме музике. У том смислу индикативно је Тарускиново тумачење објективистичких тенденција у извођаштву, које он изводи из компарације са настојањима у ширем интердисциплинарном контексту епохе. Тарускин наима, појаву модернизма у извођачким праксама поистовећује са појавом „музиколошког позитивизма, објективизма и повлачењем пред

---

<sup>40</sup> Исто, 132.

<sup>41</sup> Исто, 125.

субјективним ангажманом и утицајем у музичкој интерпретацији.<sup>42</sup> На овај начин, Тарускин модернистички извођачки моменат поистовећује са „музиколошким односом“<sup>43</sup> према музичком тексту као објекту анализе. Заступање концепта „аутентичности“, али и оригиналних поставки музичког дела у звуку постаје централни принцип модернистичког извођачког дискурса.

Фундирање идеје објективног репродуковања текста, почетком века фигурирао је у написима различитих модернистичких композитора попут Странивског, Шенберга, Бартока и других. Симптоматичан за расправу о модернистичком извођаштву је тако теоријски став Стравинског у којем он поставља разлику између два „принципа“ – извођења и интерпретације. Супротстављајући се романтичарској извођачкој идеологији, он појам интерпретатора повезује са појмом преводиоца указујући тиме на аспекте „издајства“ које настаје у околностима тумачења оригинала. Консеквентно водећи свој аутопоетички исказ, Стравински нуди и типичан модернистички одговор по којем његова музика „треба да се чита и изводи, али не и да се интерпретира.“<sup>44</sup>

Ипак, и поред постављања овако јасних дистинкција и разграничавања у теоријским оквирима, у пракси се процес освајања модернистичког проседеа одвијао прилично неконсеквентно и у доста широком временском оквиру, те свакако и у различитим географским (идеолошким, политичким) контекстима, да би пуну афирмацију према појединим тумачењима стекао тек након Другог светског рата.<sup>45</sup> Иако ово гледиште поткрепљују бројни случајеви који се могу пронаћи и у самој пијанистичкој пракси, као кључне за праћење генезе модернизма у пијанизму указују се уметничке поетике актуелне током прве половине века.

Тумачење модернизма у извођаштву, односно извођаштва у модернизму, међутим, не би било могуће без сагледавања контекстуалних чинилаца који су трасирали манифестације једног културног модела у одговарајућој историјској перспективи. У њих спадају институционалне промене унутар и око саме сцене односно, промене места извођења музике, структуре публике, али и фактори попут појаве снимања музике, дакле њене продукције и дистрибуције, које су у широј временској перспективи остваривале непрекидан утицај на померање поетичких и естетичких норми самог извођаштва. У овим аспектима, модернизам се у извођачким уметностима може сагледавати и као феномен који се конституисао симултано са успоном

---

<sup>42</sup> John Butt, нав. дело, 125.

<sup>43</sup> Richard Taruskin, нав. дело, 55.

<sup>44</sup> Igor Stravinski, *Moje shvatanje muzike*, Vuk Karadžić, Beograd, 1966, 87.

<sup>45</sup> John Butt, нав. дело, 125.

индустријског друштва, те све израженијим потрошачким навикама грађанске класе. Тиме се, музичко извођаштво, те пијанизам као његова дисциплина указује као контекстуално, па свакако и идеолошки условљена пракса, односно као поље рефлексије друштвених тежњи и потреба. У дисертацији ће стога модернистички индентитети пијанизма управо бити сагледавани на пресецима естетичких и контекстуалних услова у којима је постојао.

#### *4. Формалистичка визура*

Одређење уметничког дела које је енглески теоретичар Клајв Бел (Clive Bell) понудио почетком XX века мислећи о њему као „значајном облику“ (significant form) чија естетска својства поседују дејство покретања емоција (Bell, 1913: 11) имало је парадигматски значај за успостављање теоријског дискурса о модернистичкој уметности, и уопште, за разумевање модернистичких концепата уметничког стваралаштва у датом историјском тренутку. Ово формалистичко гледиште усмерено на поље визуелних уметности, своју историјску релевантност обезбедило је чињеницом да је из теоријског видокруга – баш као и сама пракса датог времена – уклонило питања миметичких способности ликовног медија, фокусирајући се на саму обликотворност дела изведену у суодношавању конститутивних елемената форме, дакле, у Беловом случају, усредсређењем на чисто формално устројство ликовног дела. Концепт аутономије уметности, досегао је у модернизму раван на којој су, како је то формулисао Џон Бат (John Butt), естетичке истине [постале, прим. С.Ц.] одвојене од било којих аспеката живота,<sup>46</sup> односно, раван на којој је (наслеђена) референцијалност уметности замењена естетском самодовољношћу чисте форме. Ларпурлартистички оријентисана, уметност модернизма је свој херметизам изградила кроз бављење самом собом, успостављајући се на различито концептуализованим ауторефлексивним праксама – у кубизму, истраживањем и приказивањем могућности перцепције објекта и његове ликовне репрезентације, у Де Стијл покрету откривањем и дефинисањем претпоставки и правила (закона) обликовања ликовног дела, у додекафонији,

---

<sup>46</sup> Исто, 132.

успостављањем нових конструктивних начела изградње музичког дела, итд. Из наведених случајева, есенцијалном се указује чињеница да је модернистичка уметност, докидајући своју традиционалну миметичку/референцијалну дискурзивност, себе конституисала као праксу истраживања могућности језика уметности да кроз најразличитије формалне/естетичке поретке уметничког дела освоји нове значењске и дејствене потенцијале. Значајно је стога напоменути да, како Мишко Шуваковић истиче „традиционална уметност [уметност до модернизма, прим. С.Ц.] није имала свест о себи као језику него је властиту *способност стварања значења* видела као *аспект* ликовног [или музичког, литерарног, прим. С.Ц.] приказивања и обликовања у служби изражавања (...) уметничких (или) религиозних и(ли) политичких (или неких других) замисли. Авангардној уметности је, међутим, својствено откриће да је уметност језик или барем поредак (структура, пракса) формиран аналогно општој замисли језика [као посредника, прим С.Ц.].“<sup>47</sup> Самоспознаја уметности као језика, иницирала је читав низ експеримената и поступака – дакле конституисање различитих језичких структура чија се сврха у најопштијем смислу састојала у формулисању и саопштавању, односно посредовању – у модернизму потенцираних – „коначних“ и „универзалних“ уметничких истина. Естетски доживљај представљао је у том смислу истовремено и мерило и манифестацију дејства уметности која се – уколико се употреби Белова поставка – у сваком појединачном уметничком раду морала појављивати као (ликовни, музички, литерарни итд.) „значајан облик“ односно – облик изузетних карактеристика и уникатног естетског дејства.

Наведене теоријске опсервације рефлектују особености различитих модернистичких уметничких пракси без обзира на медиј у којем су се изражавале, па се као општа осветљења могу применити и на тумачење модернистичких тенденција на пољу музичког извођаштва с почетка прочлог века као преломног тренутка у којем је успостављана нова парадигма. Полазећи од тезе о преовладавању аутономних ингеренција уметности у модернизму бављењем питањима форме и њених естетских консеквенци, може се констатовати да се музичко извођаштво модернистичке епохе (постепеним редефинисањем своје функције и улоге у друштвеном контексту) преваходно окренуло бављењу естетичким проблемима интерпретације музичког дела. Музичко извођаштво у модернизму није више непосредно заступало музичку композицију репрезентујући кроз њу првенствено себе, односно извођача као

---

<sup>47</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik...*, 291.



хиперболу грађанског субјекта, већ је у фокус поставила музичку композицију као *уметничко дело* на чијем је истраживању/тумачењу/одгонетању претпостављених потенцијалних значења заснивала своју индивидуалну естетику. Модели тумачења музичког дела свакако су у контексту идеологије оригиналности, израженог ауторског рукописа и блиских поставки били различити између индивидуалних пракси интерпретатора (већ у епохи романтизма), али се као пресудна новина указало то да су се са освитом модернизма, дате поставке почеле остваривати у новом простору – простору музичког текста, поистовећеног са музичким *делом* које је схватано као *opus perfectum et absolutum*. Понирање у структуру музичког дела – односно текста – имало је две нераздвојиве консеквенце – постављање специфичне интерпретације, односно предочавање значења музичке композиције схваћене и презентоване попут уметничког дела с једне стране, и самоконституисање музичке интерпретације (звучног догађаја) као уметничке форме по себи, с друге. Нераздвојивост ова два процеса лежи у чињеници да интерпретација музичког дела као записане структуре осим што представља производњу значења дела, она истовремено репрезентује и *аутономну* звучну структуру као такву. Мисао Ричарда Тарускина (Richard Taruskin) да постоји конкретна разлика између проблематике компоновања и проблематике извођења<sup>48</sup> (с обзиром на то да свака носи сопствена ограничења), може се употребити као аргумент не само у прилог чињенице да између музичког дела као идеје или записа, и његове звучне појавности постоји онтолошки расцеп у који стаје немогућност аутентичне материјализације/репродукције идеје,<sup>49</sup> већ и тога да та звучна појавност није, дакле, само претпостављена појавност датог дела, него је такође и *звучни поредак* створен према себи својственим законима једног аутономног стваралачког процеса. Модернистичко извођаштво управо израста из освешћења о иманенцији уметничке димензије саме интерпретације као звучне структуре, чија се естетика свакако базира на сасвим специфичним уметничким законитостима обиковања звучног тока. Естетика музичког тока у његовој звучној појавности тако не мора увек стајати у сагласности са

---

<sup>48</sup> Richard Taruskin, нав. дело, 54.

<sup>49</sup> Тијана Поповић Млађеновић тако наводи да: „Дело као интенционални корелат партитуре, као схематска творевина, остаје током епоха непромењено, па стога идентичност тако схваћеног дела не подлеже сумњи. Међутим, сва она слободна, неодређена места у партитури отварају могућност различитих интерпретација и имају пресудну улогу у естетском обликовању дела било као конкретног или идеалног предмета. Овај вид дела који би оно морало да има у идеалном естетском предмету ми, сматра Ингарден, никада у потпуности не можемо упознати, а да га и упознамо, не можемо га као идеалног поуздано идентификовати, препознати. Он нам може бити доступан само посредно, уз помоћ партитуре и извођења – конкретног естетског предмета.“ Наведено према: Tijana Popović Mladenović, *Muzičko pismo*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2015, 27.

на пример стилским претпоставкама музичког дела које је предмет интерпретације, а да при томе не губи ништа од своје унутрашње логике на којој је као звучна структура саздана.

Изразита формалистичка оријентација модернистичких уметничких пракси с почетка XX века, о чијим је интенцијама било речи нешто раније навођењем примера кубизма, апстрактне уметности, додекафоније или конструктивизма, била је одраз формализма као доминантног теоријског правца с почетка XX века, који је своје рефлексије оставио на различитим пољима уметности и науке. На пољу извођачких уметности формализам је једну од пионирских манифестација добио у делатности више уметника међу којима је био и Феручо Бузони (Ferruccio Busoni), у чијем се теоријском раду, као и у пијанистичкој пракси јасно могу евидентирати рефлексије овог концепта. Формалистички принципи обликовања интерпретације музичког дела, код Бузонија проистицали су из потребе за рационализацијом уметничког поступка (што је била доминантна интенција модерниста тог времена), али и снажног отклона од традиционалне извођачке естетике базиране на експресији емоционалности и слободног, делом импровизационог тумачења музичког записа.

Уколико се у обзир узме формалистичка дефиниција Николаја Хартмана (Nicolai Hartmann) према којој су аспекти уметничког дела одређени самим уметничким делом, његовом материјалношћу и иманентним структуралним односима елемената дела, јасно се увиђа да је Бузонијев интерпретативни концепт по својој идеји стварања интерпретације као естетски аутономне „значајне форме“ у Беловом смислу, у бити био формалистички, а по настојању да се функционализује у правцу потраге за истином музичког дела кроз достизање идеалитета музике – ексклузивно модернистички.

Усредсређење на структуру, односно на форму као носиоца значења представљало је уосталом *spiritus movens* читаве модернистичке епохе, о чему сведоче бројна становишта која афирмишу овај концепт. Хајнрих Шенкер (Heinrich Schenker) тако афирмацију становишта о постојању аутономне музичке логике као градивног принципа музичког дела слично Стравинском (Igor Stravinsky) заступао је мишљењем да је предмет музике сама музика,<sup>50</sup> док је Херман Кречмар (Hermann Kretzschmar) у својој модернистичкој визури констатовао да је задатак херменеутике „да продре у смисао и замишљени садржај који је затворен у формама, да свугде изнађе душу испод

---

<sup>50</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 53.

тела, да у сваком сегменту уметничког дела открије чисто језгро мисли.<sup>51</sup> Интенција за откривањем дефинитивних истина као одраз есенцијалистичког погледа на свет модернистичке епохе, у пољу музичког извођаштва значила је ураћање у структуру текста, односно устоличење принципа такозваног „блиског читања нота“. Он је подразумевао својеврсну методологију помоћу које се минуциозном анализом текста истраживала и изводила његова адекватна/посебна/оригинална/идеална звучна реализација – дакле звучна слика као естетска форма. Аналитички приступ структури музичког дела у модернизму постаје основна стратегија изградње интерпретације као репродукције смисла дате структуре. Интерпретативна стратегија пијанисте Артура Шнабела (Artur Schnabel) сачувана у његовим бројним редакцијама првенствено дела Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven) открива тако значајан формалистички аспект евидентан у великом броју назнака сегментације партитурног записа (реч је о познатим Шнабеловим римским бројевима изнад линијског система) чија је сврха била да олакша разумевање смисла дела скривеног у његовој сложеној структури. Ипак, симптоматично је да се Шнабел, као уосталом и велики број његових савременика, у тежњи за досезањем аутентичног духа Бетовенове музике, није окретао историјским верзијама инструмента, односно није одрицао модерног клавира прихватајући га као медијум кроз који треба да „проговара“ музика ма ког стилског раздобља. И иначе, у епохи модернизма је извршено устоличење савременог клавира као универзалног медијума за читав репертоар дела за клавијатурне инструменте свих историјских епоха. Иако делује као блискија материјалистичким питањима историје музике, ова чињеница од значаја је за текућу расправу, јер је са модернистичком превлашћу естетике интерпретације произашле из фокусирања на сам текст, у уметничким праксама углавном било потиснуто питање контекста у који поред различитих материјалних чинилаца спадају свакако и историјски инструменти. Овај феномен може се објаснити и општом фасцинацијом модерне епохе савременим техничким достигнућима којима је оптимистички придавано поверење у бројним утопијским пројектима, међу којима се као само једно могуће, на историјском хоризонту препознаје Шнабелово достизање аутентичног духа Бетовенове клавирске музике. Карл Далхаус (Carl Dahlhaus) ову појаву естетичке „нивелације“ дела различитих епоха скупно смештених у *имагинарни музеј музичких дела* тумачи као израз не-историјског начина мишљења, с обзиром на то да је поред пажње која је бивала поклањана стилској адекватности тумаченог дела,

---

<sup>51</sup> Исто, 154.

интерпретација у *звучном погледу* пре била савремена него аутентична историјска. Отклон од историје и традиције уосталом, био је један од суштинских означитеља модернистичке парадигме који ће бити превазиђен тек крајем XX ступањем на историјску сцену нових извођачких покрета усредсређених на потрагу за историјски утемељеним приступом музици ранијих епоха.

# І ДЕО – КОНТЕКСТУАЛНИ АСПЕКТИ ПИЈАНИСТИЧКЕ ПРАКСЕ У ЕПОХИ МОДЕРНИЗМА

## 1.1. Уређивачка пракса

### 1.1.1. *Историјски контекст*

Проблематика записа музике сагледавана из онтолошких, феноменолошких и херменеутичких позиција које се тичу не само филозофско-естетичких аспеката, већ и односа музичког текста и његове звучне манифестације у живом извођачком чину, додатно је усложњена питањем вишеструких идентитета записа музичког дела у односу на његове различите и бројне штапане појавности. Позиција музичког текста у историјској перспективи у том погледу није питање његове непроменљивости у идеализованој пракси верног умножавања оригинала, већ је резултат интерпретације доступног извора која је увек зависна од метода и критеријума уређивачке, односно редакторске делатности. Музичка издања у том смислу, не мање од извођаштва репрезентују промене естетских норми, практичних интереса, сврхе публикавања, и у ширем погледу најнепосредније осликавају однос према одговарајућој музичкој литератури унутар историјског тренутка у којем настају.

Сагледавање модернистичких тенденција на пољу уређивачке праксе у том смислу значајно је ради евидентирања њиховог синхронизитета са извођачким усмерењима овог периода, чиме би се могла аргументовати теза да је објективизација односа према музичком делу и афирмација дискурса аутентичности била израз настојања у ширем опсегу дисциплина које су се тичале извођаштва на прелому два века. Све егзактнији дух времена условио је у овом периоду превладавање дубоко укорењеног субјективистички интонираног редакторског уписа у нотни текст карактеристичног за епоху романтизма. Заснована на радикалном отклону од традиције и конципирана као реоткривалачка и рестаураторска, уређивачка пракса почетком XX века начинила је квалитативни преступ у односу на непосредну историју. Њено историографско бављење канонима постављено је на научне основе, махом кроз монографска издања енциклопедијског карактера која су дала и нове доприносе у

правцу заокруживања пописа музичке заоставштине, док је све израженије усмерење ка продукцији уртекст издања било израз потребе да се литература презентује са одговорношћу према њеном изворном облику.

Издавачки подухвати имали су дуги историјат, али и променљив фокус, те како у том смислу Хауард Мејер наводи, све до XVIII века садржаји музичких публикација била су превасходно дела савремених стваралаца или оних из блиске прошлости<sup>52</sup>, да би у фокус интересовања потом почела да улазе и остварења ранијих композитора, што се може објаснити постепеним буђењем историјског мишљења. Ова, прва *историјска издања (historical editions)*, репрезентовала су више или мање успешна настојања да се сакупе и објаве дела једног ствараоца (на пример Хендла, 1787–1797. и 1845–1858, Моцарта 1798–1799, Бетовена 1828–1845, Шуберта око 1835. итд.) или пак да се саставе антологије према жанровским, географским, националним и другим критеријумима. Међутим, ове ране подухвате карактерише одсуством научног приступа у савременом смислу речи, односно објективног уређивачког критеријума, те је пракса некритичког фокусирања на један примаран извор музичког дела или субјективна селекција материјала условила да дата издања, како Мејер констатује, данас мању важност имају по релевантности свог садржаја, већ превасходно као историјска сведочанства првих покушаја у поменутом правцу. Установљење научних дисциплина попут музикологије предодредиће крајем XIX и посебно у XX веку све изоштреније научне, односно методолошке приступе у састављању историјских издања и успоставити их као предмет академског интересовања, о чему ће касније бити више речи.

На другој страни, током романтизма уплив извођачке естетике на редакторску праксу почиње да добија на замаху, преусмеравајући токове издаваштва у правцу који се све више удаљавао од репродуковања аутентичног записа музичког дела. Индивидуализација интерпретативног чина већ од средине XIX века рефлектовала се у све већем обиму такве врсте редакторских захвата који су оригиналан текст почели да подвргавају кориговању, допуњавању и другим поступцима како би га учинили пријемчивијим актуелним извођачким стандардима. Како Драгољуб Шобајић наводи, „романтичарски виртуози у складу са временом, прилагођавали су ова дела својим потребама и нараслим могућностима инструмента. Својевремено веома популарна тзв. *ауторска и ревидирана* издања ових виртуоза уносила су читав низ крупних измена у

---

<sup>52</sup> Howard Brown Mayer, Editing in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 5, Oxford University Press, Oxford, 1980, 848.

оригиналан Бетовенов текст. Тако, у њима се не ретко мења структура пасажа у високим или ниским регистрима како би се искористио проширен звучни обим клавира [...]. Затим, уводе се октавна удвајања пасажа ради појачања звучности или постизања посебног колорита инструмента, врши се прерасподела фактуре између двеју руку по правилу на штету музике [...] скраћују се ауторове ознаке за педал, без образложења се поравнавају мање текстуалне разлике између аналогних места приписивањем ове неподударности ауторовој немарности приликом записивања.“<sup>53</sup>

У условима све израженије дисперзије праксе музицирања унутар новог контекста буржоаске културе, повећање броја активних актера музике, посебно у виду аматерских извођача условило је не само значајно повећање потребе за музичким издањима, већ, како је наведено, и одговарајућу обраду и прилагођавање ове грађе. Фокус постављен на проблематику извођења музичког текста постао је одређујући по врсту редакторских захвата који су се у највећој мери односили на приближавање партитуре потребама савладавања, те интерпретативног обликовања дела. Намена ових публикација предодредила је да се као редактори првенствено ангажују извођачи, чији су музички укус и знање могли гарантовати релевантност приређеног материјала. У условима приватног, индивидуалног музичког образовања, она су имала изузетно значајну едукативну функцију, и како у том смислу Кенет Хамилтон потврђује „уколико је уредник такође био и одличан извођач, партитура је могла да ауторитативно отелотвори његове интерпретативне идеје на начин који стимулише друге професионалце и помаже ученицима.“<sup>54</sup> Међутим, иако је потреба за инструктивним назнакама у погледу прстореда, педализације, динамике, артикулације или агогике имала пуног оправдања у односу на намену самих издања, треба истаћи да су интервенције над музичким текстом увелико превазилазиле само коректорску или инструктивну функцију, те да су музички текст имплицитно прилагођавале важећој извођачкој естетици заснованој на конвенцијама које нису изворно припадале контексту настанка дела. Практична музичка издања су на тај начин осим као репродукције композиторовог записа, постајала уједно и преносиоци интерпретативних идеја о њој.<sup>55</sup> Питање текстуалне аутентичности у извођаштву романтизма, међутим, и није било од примарног значаја, будући да је контекстуално

---

<sup>53</sup> Драгољуб Шобајић, *Темељи савременог пијанизма*, Светови, Нови Сад, 1996, 141.

<sup>54</sup> Kenneth Hamilton, *After the Golden Age – Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford University Press, Oxford – New York, 2008, 202.

<sup>55</sup> Овај тип редакторске праксе је о захваљујући публикацијама као њеним „материјалним отисцима“ остао важно сведочанство извођачких концепата, нарочито у времену пре појаве звучних записа крајем XIX века.

гледано, концепт извођаштва као праксе (само)репрезентовања индивидуалитета унутар буржоаске културе исказивањем субјективног односа према делу, односно у случају издаваштва – према партитури, имао примат над (објективном) презентацијом музичког материјала каква ће постати доминантна тек у модернизму и у измењеним социо-културним условима.<sup>56</sup> Жанр транскрипције би се у том смислу могао навести као један од изразитих примера романтичарских извођачких (па и издавачких) усредсређења, с обзиром на то да је управо репрезентовао интенционално изневеравање оригинала у функцији његовог прилагођења пре свега слушачким потребама публике. Готово потпуно одсуство интереса за презентацију дела као уметничког артефакта у његовом изворном облику, било је условљено утилитарном функцијом саме извођачке праксе коју су издања у специфичном контексту епохе пратила. Хамилтон у том смислу наводи и један од сликовитих примера Листовог односа према издавачкој презентацији наслеђа, издвојивши како је композитор „без пажње примио научно издање Палестрине сматрајући га бескорисним за практично извођење”, што указује да су из угла саме праксе (уколико се Листов став прихвати као типичан) публикације биле валоризоване преваходно према извођачком, а не историцистичком критеријуму. У овом светлу, Хамилтон сумира да је „разлог што су толике партитуре деветнаестог века уређивали извођачи, а не музиколози, био [је] тај што су партитуре требале бити намењене практичном свирању (...), а не да би се користиле као одскачна даска ка даљим научним студијама”, примећујући да „извођачи углавном нису имали много интереса за минуциозна студирања изворника, [односно да је, прим С.Ц.] део дужности уредника био [је] да ажурира ознаке (...) како би их учинио усклађенијим са савременим инструментима и укусима.”<sup>57</sup>

Поље клавирске музике у контексту наведених разматрања више је него репрезентативно имајући у виду статус и заступљеност инструмента у стваралачкој и извођачкој пракси епохе. Његова раширена социјална позиција између кућне и салонске, односно концертне сфере музицирања условила је средином века енормно повећање броја<sup>58</sup> музичких издања и то најпре оних практичних, намењених музичким

---

<sup>56</sup> Кенет Хамилтон с друге стране констатује да је основни аспект романтичарског односа према интерпретацији био тај што су готово сви пијанисти били и композитори и извођачи, те да је њихов креативни потенцијал условљавао знатно већу слободу у интерпретирању музике других стваралаца, често у рекреаторском маниру. Исто, 181–182.

<sup>57</sup> Kenneth Hamilton, нав. дело, 202.

<sup>58</sup> Hans Lenneberg, Music Publishing and Dissemination in the Early Nineteenth Century – Some Vignettes, *The Journal of Musicology*, vol. 2, no. 2, 1983, 174. [www.jstor.org/stable/763805](http://www.jstor.org/stable/763805). Приступљено 16.06.2021.



аматерима и професионалцима<sup>59</sup>. Пратећи репертоарске оријентације, ова издања су углавном била сачињена од дела савремених аутора, најчешће композитора-пијаниста, потом стваралаца ближе или даље музичке прошлости који су већ постали део (извођачког) канона, као и од поменутих транскрипција<sup>60</sup>, популарне литературе различитих жанрова<sup>61</sup>, махом симфонијске и оперске. Кореспондирајући са репертоарским тенденцијама у пољу саме извођачке праксе, ова практична издања су заједно са историјским, пласираним из научне сфере, имала конститутивну улогу у формирању музичког канона, те би партикуларан пример историјата публикавања Бетовенових клавирских соната током XIX века управо могао да посведочи о неодвојивости ове праксе од процеса репертоарског афирмисања датих дела. У конкретном смислу, непостојање јединственог регистра Бетовенових дела до средине столећа (као што је уосталом био случај и са већином других композитора), као и чињеница да су систематизација и изучавање опуса тек били у повоју, условило је да издавачко обједињавање свих Бетовенових клавирских соната најпре „сачека” дефинисање обима овог циклуса. Ове околности постају јасније када се има у виду да је заоставштина од укупно 38 клавирских дела насловљених као *Сонате* или *Сонатине* још за време Бетовеновог живота била расута у појединачним свескама објављиваним непосредно по њиховим настанцима (касније такође и у реиздањима), али и у рукописима који су остали необјављени. Пионирски подухват Тобијаса Хаслингера (Tobias Haslinger) да између 1828. и 1831. године објави све познате сонате, додуше у форми појединачних свезака, резултирао је укупним збиром од 30 дела (са изузетком *Соната* из опуса 2, 7 и 106, и прикљученим постхумним опусима), да би издавачки подухвати који су уследили били прилично неуједначени по броју остварења и критеријуму одабира. Тако је на пример Кранц (August Heinrich Cranz) од 1828. до 1843. успео да објави 27 соната, Мејер (Gottfried Martin Meyer) у истом периоду 24,

<sup>59</sup> James Grier, Editing. Grove Music Online,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008550>, приступљено 20.06.2021.

<sup>60</sup> Робинсон Чарлс наводи да се „огроман раст броја музичких публикација ради задовољења потреба аматерског музицирања догодио [се] у другој половини XIX века, након увођења целулозног папира и периода експанзије средње класе. Један или више главних издавача у свакој земљи (нпр. Брајткоф и Хартел / Breitkopf & Härtel, Рикорди / Ricordi и Ширмер / Schirmer) створили су милионе јефтиних копија оригиналних дела или аранжмана. Транскрипције читавих опера за глас и клавир, на пример, издане су истовремено са првим извођењима.” Sydney Robinson Charles i dr, *Historical Editions, Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008552>, приступљено 16.06.2021.

<sup>61</sup> William Weber, *The Problem of Eclectic Listening in French and German Concerts, 1860–1910*, in Christian Thorau and Hansjakob Ziemer (eds.) *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2019, 88.

Дунст (Franz Philipp Dunst) између 1834. и 1848. године 29, а овакво варирање дефинитивног броја задржало се све до краја столећа.<sup>62</sup> Збирке са заокруженим бројем од Бетовенове 32 клавирске сонате представљаће све до 1860-их година тек изузетке, и у том смислу се може поменути издање Крамера (Cramer & Co.) у редакцији Игњаца Мошелеса (Ignaz Moscheles) у три свеске између 1834. и 1838. године које је, међутим, укључило још три дела са опусима 35, 77 и WoO 57.<sup>63</sup> Симптоматично је такође, да се већина раних издавача која није имала претензију ка обједињавању свих дела овог жанра, опредељивала да избор соната које су публиковане у облику појединачних свезака заокружи опусом 57, да би се селекција касније проширила до опуса 90<sup>64</sup>, а тек на послетку укључила и позна дела (*Sonate* оп. 101, 106, 109, 110 и 111) која су услед њихове сложености и извођачи и публика најтеже били спремни да прихвате.<sup>65</sup> Вођена комерцијалним мотивима, оваква пракса објављивања соната пратила је првенствено присутност Бетовенове клавирске музике на концертним програмима која се све до седамдесетих година XIX века, огледала углавном у извођењу не више од једног дела, а неретко и тек појединачних, популарнијих ставова из одабраних соната.<sup>66</sup> Овакав однос према Бетовеновим делима почеће да се мења тек крајем века, како конципирањем тзв. *историјских концерата* (чији су програми укључивали целовита дела различитих епоха), тако и постепеном стандардизацијом реситалских програма који су били све афирмативнији према „великим делима“ клавирске литературе. Уопштено посматрано, прецизирање обима овог Бетовеновог опуса одвијало се синхронно кроз архивски рад, продукцију научних сазнања, његову све већу заступљеност на концертном, односно касније дискографском плану, што скупа указује на буђење новог, позитивистичког односа који према музичкој литератури почиње да успоставља модерна епоха на прелому два века . Ове тенденције одражаваће се синхронно и на уредничке приступе усмерене у правцу све израженијег фокусирања на критички однос према доступним изворима у настојању да се опус једног аутора представи у целини и уз поштовање и бригу о изворности.

---

<sup>62</sup> Wiliam S. Newman, Chronological Checklist of Collected Editions of Beethoven's Solo Piano Sonatas Since His Own Day, *Notes* (33/3), 1977, 510–511. doi:10.2307/897469, accessed June 17, 2021.

<sup>63</sup> Исто, 510.

<sup>64</sup> Слабо интересовање за „романтичарску“ *Сонату* у Фис-дуру, оп. 78 посебно међу музичарима аматерима било је условљено њеним несвакидашњим тоналитетом који је отежавао ишчитавање самог нотног текста, али и њеном интерпретативно захтевном фрагментарном структуром.

<sup>65</sup> Исто, 506.

<sup>66</sup> Хамилтон као пример наводи да је Лист на концертима током 1840-их година комбиновао појединачне ставове Бетовенових соната са својим и делима других аутора изводећи их у специфилним приликама, као и да је Клара Шуман дела овог композитора почела да редовније уводи у репертоар тек 1850-их. Kenneth Hamilton, нав. дело, 57–58.

На конкретном примеру, пре појаве модернистички оријентисане издавачке праксе, уређивачке стратегије XIX века показивале су приличну променљивост у приступима Бетовеновом опусу чија је константа била у личном, субјективном одређењу према аутору и начину на који би дата литература могла бити приређена за издавање. Занимљиво је међутим да у деценијама након Бетовенове смрти, готово да и није било смелијих покушаја у правцу редиговања његових клавирских соната<sup>67</sup>. Ова чињеница могла би се објаснити „култом генија” и јаком сенком композиторовог ауторитета од које се – узимајући у обзир Бетовенову позицију композитора и пијанисте – осим стваралаца дуго нису могли ослободити ни извођачи романтичарске епохе, посебно на немачком културном простору. Њумен у том смислу наводи да „изузев Мошелеса и Чернија који су из прве руке могли да сведоче о композиторовим интенцијама и инструкцијама, код првих издања [током прве половине века, прим. С.Ц.] имена редактора нису ни била исписивана, јер се већина није усуђивала да било шта мења од Бетовеновог текста”, те да су ова двојица редактора интервенисала само у погледу прсторета и метрономског означавања темпа. Управо из разлога што ови први уредници себи нису допуштали интервенисање на композиторовом тексту, многа рана издања обиловала су прештампавањима очигледних Бетовенових омашки, те је све већа продукција оваквих публикација уместо да доприноси, само погоршавала аутентичну слику дела.<sup>68</sup> Ипак, осим што је Бетовенов ауторитет још увек имао значајан ефекат, може се претпоставити и да је слаба заступљеност његове музике у извођачкој пракси до средине столећа вероватно била још један од фактора због којег су се пијанисти ретко одлучивали на редакторске захвате над датим материјалом. Од средине XIX века ситуација ће се постепено мењати што је било праћено и симултаним укључивањем Бетовенових соната као целовитих циклуса у концертне програме, те ће уредници у новим публикацијама све очигледније манифестовати сопствено разумевање ауторовог текста, да би након 1860. године, у периоду општег пораста интересовања за уређивачке подухвате, постало „питање професионалне части сваког извођача или педагога да редигује управо циклус од Бетовенове 32 клавирске сонате.”<sup>69</sup>

Међу бројним истакнутим пијанистима епохе, Франц Лист и Ханс фон Билов (Hans von Bülow) остварили су вероватно највећи утицај на популаризацију Бетовенове

---

<sup>67</sup> У прегледу који је начињен за потребе овог поглавља, историјат издавања односно редиговања Бетовенових соната поставља се као својеврсна „студија случаја”.

<sup>68</sup> William S. Newman, нав. дело, 506.

<sup>69</sup> Исто, 507.

музике, начинивши такође и сопствене редакције, премда међусобно различите у индивидуалним приступима обради дате грађе. Листова редакција објављена 1857. године у том погледу могла би се окарактерисати чак и као атипична, показујући приличну уређивачку суздржаност која је у доброј мери резултирала очувањем аутентичности Бетовеновог текста<sup>70</sup> (или онога што је сматрано под аутентичношћу датог опуса), баштинећи тиме континуитет у приступу Бетовеновом делу са издањима из прве половине века. Ова, за касније романтичарске стандарде неуобичајена чињеница, проистицала је наике делом и из посебног односа који је Лист исказивао према великом ствараоцу, од којег га је и у директној педагошкој линији делио само Карл Черни (Carl Czerny), али и прозаичне, мада симптоматичне чињенице да као уметник није са једнаком систематичношћу приступао обради свих дела овог циклуса. Мада је у концертном контексту Лист посезао за карактеристичним романтичарским слободама и одступањима од записа о којима Њумен детаљно говори<sup>71</sup>, занимљива је такође и Листова изјава из 1837. године у којој он изражава кајање због оваквог театрално условљеног интерпретативног односа према Бетовеновој музици.<sup>72</sup> Редакција објављена од стране Лудвига Холеа (Ludwig Holle), заснована на оригиналима и првим издањима које је овај издавач Листу ставио на располагање, заправо представља веома некохерентну целину, с обзиром на неједнаку пажњу коју је као редактор Лист поклатио појединачним сонатама у зависности од сопственог извођачког интересовања за њих. Уопштено гледано, Листова редакција би се према Њумену могла окарактерисати као „виртуелно уртекст издање” (посматрано у односу на стандарде XIX века), али се ова класификација може извести превасходно на основу првих 29 соната које је Лист „третирао перфункционално, већином само прослеђујући оригиналан текст издавачу под својим редакторским именом.“<sup>73</sup> За разлику од ситнијих интервенција на овим делима која укључују махом знаке за прсторед, педализацију и

<sup>70</sup> Wiliam S. Newman, *Musical Quarterly*

<sup>71</sup> Исто, 187–198.

<sup>72</sup> Како Њумен преноси Вангермеов (Wangermée) цитат Листа из 1837. године, пијаниста је записао следеће: ”Често сам изводио дела Бетовена, Вебера и Хумла, било јавно или приватно..., и признајем да ме је срамота [што], како бих извукао браво од публике која увек споро опажа лепоте, нисам имао скрупула да променим темпо и (...) [интенције]. Чак сам ишао толико дрско, да сам употребио много трикова (...) који су ме, доводећи до глупих похвала, непогрешиво одвеле на погрешан пут, с којег сам се, срећом, убрзо извукао. Никада нећете веровати колико жалим за тим уступцима лошем укусу, тим светогрђанским кршењима духа и слова, јер [сада] најпотпуније поштовање мајсторских дела великих мајстора заменило је у мени [некадашњу] потребу за новином и за егоизмом младића још увек блиског детињству. Сада се више не усуђујем да иједну композицију издвајам из периода у којем је написана, а украшаваће или модернизација дела ранијих епоха чини ми се апсурдним за музичара онолико колико би то било, на пример, архитекти који је ставио коринтски капител на стубове египатског храма.” Исто, 198.

<sup>73</sup> Исто, 202.

слично, Листов третман последње три сонате показује значајно већи степен укључености не само у погледу уношења назнака за артикулацију, фразирање или динамику, већ и кроз кориговање појединих делова самог текста, као што у екстремнијој мери показује пример у завршној групи првог става *Сонате* оп. 110:<sup>74</sup>

#### Пример 1

Л. в. Бетовен, *Соната оп. 110*, т. 109–110 (Листова редакција):



(Уртекст, издање Хенле-Ферлах):



Из наведеног примера, уочава се да је Листова интервенција очигледно била мотивисана настојањем да се захватањем свих тонова разложених акорада оваплоти већа сонорност пасажа у горњој деоници, свакако и из разлога што су овакве поступке омогућавали звучно богатији, модерни инструменти Листовог времена. Ипак, без обзира на то што Листова редакција Бетовенових соната не стоји у сагласју са његовом живом извођачком праксом, те да у том погледу само делимично разоткрива начела интерпретације каква је заступао на концертном подијуму и у педагошкој пракси, она по својој унутрашњој некохерентности живо сведочи да је редакторски приступ грађи средином XIX века још увек био снажно дефинисан (личним) валоризацијским односом према музичком канону који је на плану извођаштва тек био у фази

<sup>74</sup> Преузето из: Wan-Hsuan Wu, *Beethoven Through Liszt: Myth, Performance, Edition*, (Unpublished doctoral dissertation), The University of Texas, Austin, 2007, 50.

конституисања. Овакву позицију у историографији манифестује и издање (Листовог ученика) Ханса фон Билова, које, међутим, знатно транспарентније осликава тада важећу стилистику извођења. Посвећујући га свом учитељу, Билон је у њему оставио најподробнија сведочанства о актуелним интерпретативним стандардима, о чему сведочи и податак да га је Лист уз јавне похвале и лично користио у свом педагошком раду.<sup>75</sup> Па, и поред чињенице да се оно већ крајем века под утицајем нових струјања у пијанистичкој пракси суочило са оштрим критикама, данас несумњиво представља драгоцену сведочанство о интерпретативним и редакторским принципима романтичарске ере. Оријентишући се попут Листа само на дела која су му била интерпретативно занимљива, Билон је при састављању ове редакције посегао тек за последња три од укупно пет томова која је приредио заједно са Сигмундом Лебером (Sigmund Lebert), а објавио за Коту (Cotta) 1871. године.<sup>76</sup> Уз дела која започињу опусом 53, придодео је такође и раније сонате опус 13, 26, обе из опуса 27, као и опус 31 број 3. Очигледан фокус на популарна остварења која су већ почела да стичу репертоарски статус није био много другачији од Листовог озбиљнијег редакторског усредсређења на тек партикуларан део Бетеновог опуса, што још једном сведочи да су у пољу педагогије односно извођаштва, издања прављена према живим потребама праксе, а не из научних побуда које би подразумевале систематично истраживање и представљање целовите ауторове продукције унутар једног жанра. Редакција Билова пружа можда стога и веома детаљан увид у принципе романтичарске виртуозне извођачке естетике унутар Листове сфере утицаја, те осим техничких назнака, садржи и значајније интервенције у самом нотном тексту. Како Њумен сумира:

„Многе методе и усмерења која су данас спорна, била су највећим делом валидна у ондашње време. Она укључују много тога што се у великој мери односи на [саму] технику свирања соната, посебно олакшавајући тешке одломке прерасподелом нота [међу рукама], тумачењем ритмичких недоумица и новим, често генијалним прсторедима (неке од њих је вероватно Билону пренео Лист). [Уредничке интервенције] постају мало конкретније када подразумевају „побољшања“ или их сугеришу у детаљима, укључујући проширења високог или ниског регистра тамо где су мањи распони клавијатура од Бетовена изнуђивали компромисе, [затим код] извесног броја пасажа којима је потребно дотеривање или дорада и редакторске промене које нису увек много различите од оригинала, попут ознака за артикулацију и фразирање. Оне су, међутим, врло контроверзне када се односе на сугестије за промену темпа,

---

<sup>75</sup> William S. Newman, нав. дело, 204.

<sup>76</sup> Ова редакција имала је низ реиздања од стране различитих издавача, те се уврштава међу најзаступљеније.

било на одређеним местима или у читавим ставовима. И постају бесрамно романтичне у обилним програмским сугестијама у фуснотама, често заснованим на оркестарским или сценским сликама (...).<sup>77</sup>

Као илустрација ових поступака, може се навести Биловљева сугестија извођења силазног пасажа у коди трећег става Бетовенове *Сонате оп. 27, бр. 2*, која манифестује изражено продужење тона  $a^2$  са тремолом и ритмизацију „каденце” уз њено динамичко, агогичко и артикулацијско моделовање.

## Пример 2

Л. в. Бетовен, *Соната оп. 27, бр. 2*, т. 187–188 (редакција Ханса фон Билова):

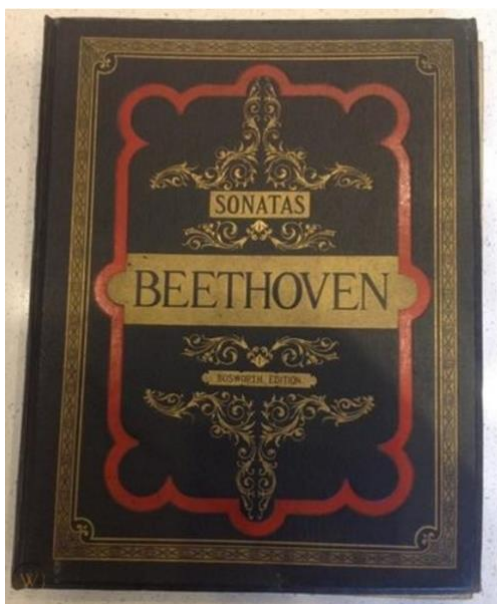
a) The Editor performs this cadenza with the following rhythmic divisions, the required *ritardando* then resulting as a matter of course:

Сагледавани из перспективе каснијих уредничких стратегија усмерених ка реоткривању аутентичне димензије музичког дела тражене у изворном запису, наведени примери као сведочанства уредничких оријантација током XIX века деловали су свакако као *извођачке дисторзије* од којих се почетком новог столећа настојао направити снажан отклон. Ипак, питање аутентичности није једнозначно и како Кристина Урчегија (Cristina Urchueguía) примећује, управо су редактори ових раних издања имали прилику да као савременици композитора непосредно чују ауторска извођења и да у издањима оставе о њима своје трагове (пример могу бити и Листове популарне редакције Шопенових дела) који се, при том, нису увек нужно морали подударати са оригиналним нотним текстом. Питање којој врсти аутентичности се

<sup>77</sup> Исто, 205.

може веровати,<sup>78</sup> међутим, није питање универзалног одређења, већ критеријума или норми које су дискурзивно одређене унутар сваке епохе понаособ. Питање аутентичности се уопштеније гледано тиче и феноменологије музичког дела, односно његове двоструке егзистенције у запису и звуку, што у ери тонског бележења музике, постављену дилему још убедљивије могу продубити снимци извођења сопствених партитура композитора-пијаниста попут Рахмањинова, Прокофјева, или Бартока. Промена парадигме на прелому два века смањила је поверење у редакције романтичарских извођача, па и у идентитет дела тражен у одговарајућем извођачком маниризму. Отклон од ауторских редакција био је сразмеран нарастајућем поистовећивању музичког дела са његовим записом, са освешћењем његове историјске позиције и идентитетом у координатама стила и другим аспектима. Модернистичка усредсређеност на текст условила је да се утопистичка потрага за новом дискурзивном поставком аутентичности заснује на најпоузданијој верзији композиторовог записа ослобођеног било каквих спољашњих интервенција, која ће управо обележити и нове оријентације унутар издавачке праксе наступајућег XX века.

Пример 3: Насловница и прва страна Листове редакције Бетовенових соната из 1857. године



<sup>78</sup> Cristina Urchueguía, нав. дело, 120.



### 1.1.2. Музиколошки аспект

За разлику од извођачких интенција рефлектованих на пољу издаваштва, уређивачки и издавачки подухвати који су долазили са друге, музиколошке стране, превасходно су били понукани све израженијим академским, односно научним интересима. Како Џејмс Гријер констатује, намера музиколога који су око средине XIX века почели да се подухватају уређивачке и издавачке праксе најпре је лежала у жељи да се литература начини доступном, а с тим у вези и да се конституише *канон* као језгро репертоара, у чему су, гледано у ширем културолошком контексту, ова издања била једнако важна као и њихови еквиваленти у области књижевности. Она су стајала у оштрој опозицији према практичним издањима чији су аутори били извођачи и педагози, настојећи да без уплива извођачких интереса успоставе систематизовану и јасну слику о музичкој литератури. У том смислу, Гвидо Адлер (Guido Adler) је још 1885. године дискутовао о значају уређивачког рада и потреби за заузимањем критичког става унутар ове праксе, претпостављајући јој управо примену метода филологије у контексту неопходности *научне* обраде и презентације музичке литературе. Његово залагање за бављење техничким аспектима уредничког посла попут, рецимо, осавремењења нотације (у сусрету са делима ранијих епоха), проистицало је из постављања музикологије као коректорске, па у свом духу и прогресивистички оријентисане науке што се свакако може нотирати као израз раних модернистичких струјања у његовом дискурсу. Гријер међутим наводи да су током прве половине XX века иницијативе попут Адлерове биле још увек веома усамљене, те да се још једино Макс Фридлендер (Max Friedländer) теоријски дотицао методолошких питања уређивања музичких издања, и сам апострофирајући значај критичког приступа као и специфичног музиколошког знања попут познавања стила којим би редактор морао да буде опремљен при просуђивању између више различитих примарних извора истог дела.<sup>79</sup>

Кроз ова, научна издања, одвијало се фундирање литературе као корпуса оних артефаката чије су уметничке вредности већ биле препознате у музичкој историографији и извођачкој пракси, али која до тог времена (литература) у мањој или већој мери није била систематски или научно обрађивана и објављивана. У том смислу ова издања су, како Гријер констатује, имплицитно изражавала озбиљност и

---

<sup>79</sup> James Grier, *The Critical Edition of Music – History, method and practice*, Cambridge University Press, New York, 1996, 10.

„достојност“ музикологије као (још увек младе) академске дисциплине која се у институционалном смислу тек позиционирала и доказивала као друштвено потребна делатност.<sup>80</sup> Конституисање канона у сфери издаваштва нужно је подразумевало имплементацију актуелних квалитативних критеријума, при чему је курс потврђивања већ осведочених вредности одговарао тадашњем општем устројству продукције позитивистичких *знања* као универзалних и непобитних *истина* карактеристичних за модернистички поглед на свет. Уређивачка пракса била је стога готово без алтернативе концентрисана на утврђивање знања о музичкој литератури, да би након Другог светског рата била постављена и на квалитативно нове основе кроз све учесталије публикување уртекст издања. На тај начин чврсто је фундирана делатност научног редиговања нотних публикација која је значила потрагу за коначном *истином* дела у запису, премда је делатност прављења и издавања дидактичких и уопште извођаштву намењених редакција паралелно и даље настављана.

Публиковање критичких издања представљало је израз новог, научног приступа литератури, и у том смислу оснивање *Баховог друштва (Bach-Gesellschaft)* 1850. године које је за циљ имало прикупљање и објављивање целокупног опуса великог композитора, узима се као фундаментално за дати контекст.<sup>81</sup> На њега су се хронолошки, између осталих, надовезала сабрана издања Хендла (1858), Палестрине (1862), Менделсона (1874), Моцарта (1877), Шопена (1878), Шумана (1880), Шуберта (1884), Хајдна (1907) и Брамса (1924).<sup>82</sup> Потреба музикологије за систематизацијом литературе у њеном изворном облику била је суочена са, како је приказано, раширеном редакторском праксом и хиперпродукцијом практичних „интерпретативних“ издања која је у партикуларним случајевима до те мере замагљивала оригиналан запис да се на самом тексту одређених издања више није могао разлучити изворни слој од наслага уредничких интервенција. Рад на приређивању првих монографских сабраних публикација, подразумевао је у том смислу настојање ка превазилажењу затеченог стања, те заснивање темељног архивског и историографског рада у циљу реоткривања примарне грађе. Међутим, како ова, на новим основама постављена уређивачка пракса још увек није располагала одговарајућом методологијом, у условима обимности

---

<sup>80</sup> James Grier, *Editing...* нав дело.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008550>, приступљено 20.06.2021.

<sup>81</sup> Исто.

<sup>82</sup> Sydney Robinson Charles and others, *Editions, historical*, Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008552>, приступљено 21. јуна 2021.

подухвата, припрема појединачних томова поверавана је различитим уредницима, исходујући нужним степеном неуједначености у приступима грађи. Као пример, могао би се навести пројекат објављивања првог сабраног издања Шубертових дела (*Franz Schubert Werke: Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*) 1897. године, од стране *Брајткопф унд Хертла (Breitkopf & Härtel)*, чији су уредници укупно 22 целине (свака је садржала по један или више томова) били неки међу најистакнутијим извођачима и композиторима епохе (Јоханес Брамс био је уредник сегмента о симфонијама, Јулијус Епштајн [Julius Epstein] клавирских соната, Јохан Непомук Фукс [Johann Nepomuk Fuchs] за увертире и остала оркестарска дела, итд.), али међу њима још увек не и музиколози, изузев самог Еузебијуса Мандичевског (Eusebius Mandyczewski) као главног уредника, чије је професионално деловање, да буде поменуто, укључивало и композиторски рад. Главни циљ овог подухвата било је објављивање сваког дела у „идеалном облику” како би се добило „најбоље текстуално издање“, при чему чињеница да „није постојао критички апарат такве врсте који се данас сматра неопходним за научна издања”<sup>83</sup>, не умањује вредност намере из које се може евидентирати симптом новог, модерног приступа уређивању литературе.<sup>84</sup> Сличне уредничке интенције евидентне су и на *Првом критички ревидираном издању Шопенових дела (1878–1880)* чији су уредници у недостатку јединственог критеријума остварили различит степен верности у репродукцији оригинала.<sup>85</sup> Блиске тенденције крајем XIX века показује и Краљевска уметничка академија из Берлина (Königliche Akademie der Künste) објављивањем издања која не садрже редакторске инструкције, и која су међу првима насловљавана као *уртекст*.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Цитирано из <https://schubert-ausgabe.de/en/project/history/>, приступљено 21.06.2021.

<sup>84</sup> Каснији подухвати над интегралним Шубертовим опусом у XX веку укључиће хронолошки попис свих дела од стране Ота Ериха Дочја (Otto Erich Deutsch) објављен 1951. године као и публикавање Новог Шубертовог издања (*Neue Schubert-Ausgabe*) започето 1956. године.

<sup>85</sup> Као један од уредника и на овом издању, Јоханес Брамс је инсистирао да ради искључиво на делима за која је могуће обезбедити ауторске манускрипте, али такође и у једном од писама *Брајткопфу* изражава негодовање због непостојања истоветног нивоа одговорности међу уредницима од којих су неки конкретније посезали за променама оригиналне ортографије. Као резултат добијено је неуједначено издање. Исцрпну студију о комплетним издањима Шопенових дела написао је Томас Хигинас: Thomas Higgins, *Whose Chopin?, 19th-Century Music*, vol. 5, no. 1, 1981, 67–75, [www.jstor.org/stable/746559](http://www.jstor.org/stable/746559), приступљено 4. јула 2021.

<sup>86</sup> James Grier, *The Critical Edition of Music...*, 10–11. Занимљиво је такође да се историјски гледано појам уртекст издања успоставио најпре у вези са немачким издањима клавирске литературе позног XVIII и раног XIX века како би означило публикације које су засноване на репродукцији нотних записа првих штампаних издања као поузданих изворника.

### 1.1.3. Редакторска пракса Хајнриха Шенкера

У контексту обележеном успостављањем модернистичких приступа интерпретацији музичког текста, редакторски подухвати Хајнриха Шенкера (Heinrich Schenker) имали су истакнут значај, што потврђује и констатација Вилијема Ротстејна (William Rothstein) по којој се Шенкер може означити једним од утемељивача модерне уређивачке праксе.<sup>87</sup> Поред бављења музичком теоријом и анализом као примарним пољима професионалног рада, Шенкер је делујући и као композитор, критичар и пијаниста, поседовао довољно практичног искуства и знања која је сублимирао кроз промишљање проблематике музичког извођаштва, оставивши у овој области и неколико писаних сведочанства<sup>88</sup>, између осталог и у виду недовршеног дела *Уметност егзекуције*<sup>89</sup> (*Kunst des Vortrags*). Његов уреднички рад проистиче управо из научне свести о потреби егзактног приступа музичком тексту што је представљало вид *епистемиолошког преседана* унутар праксе коју је до датог времена, као што је било предочено, доминантно обликовало музичко извођаштво. Иако невелики по обиму, Шенкеров уреднички *опус* на почетку XX века репрезентује успостављање модернистичког курса центрираног на истицање изворног музичког текста, уместо на нотном тексту као одразу извођачких, односно интерпретативних идеја које су у издавачкој пракси још увек биле преовлађујуће. За Шенкера, уређивачки рад је подразумевао управо *ревитализацију* музичких дела прошлости, односно откривање њиховог *аутентичног стања* и у том смислу неколико његових опсежних студија посвећених истраживању аутографа Бетовенових позних соната представљају фундаменталне залог афирмацији *уртекста*. Пет студија које је објавио између 1913. и 1921. године, појединачно посвећених *Сонатама* оп. 101, 109, 110 и 111 (студија о *Сонати* оп. 106 је остала недовршена), као и једна посвећена Баховој *Хроматској фантазији и фуги*, излажу резултате методолошки доследно осмишљеног приступа датим делима, те у конкретном смислу свакој публикацији, осим партитуре засноване на манускрипту и првим штампаним изворима, Шенкер прилаже и анализу дела, варијанте различитих редакторских интерпретација из ранијих, као и савремених

---

<sup>87</sup> William Rothstein, Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas, *19-th Century Music* (Summer 1984), University of California Press, 3, <https://www.jstor.org/stable/746247>, приступљено 23.06.2021.

<sup>88</sup> Поред овог незавршеног списка, Шенкер је објавио *Entwurf einer Lehre vom Vortrag* (*Скица за теорију извођаштва*), *Essay on Ornamentation* (*Есеј о украсима*), као и низ појединачних написа.

<sup>89</sup> У контексту Шенкеровог дискурса и његовог специфичног тумачења односа записа и извођења, појам *Vortrags* (у преводу као – егзекуција) представља замену за уобичајени термин *Ausübung* (извођење).

издања, затим дискусију о њима, напомене у вези са извођењем и коментаре секундарне литературе. Шенкеров приступ овим опусима имао је карактер *археолошког* откривања, које је и сам најочитије сажео у предговору прве студије посвећене *Сонати* оп. 109, где у готово манифестном тону наводи да је:

„Уредник [је] као основу за текст овог издања користио Бетовенов властити аутограф. Одмах треба напоменути да текст, према овом извору, нуди изненађујуће различите верзије и записе од оних на које смо до сада били навикли. [sic!] У том смислу издање представља готово ексхумацију [sic!] давно изгубљеног ремек-дела, а у сваком случају реафирмацију ауторитета веома погрешно схватаног аутографа.“<sup>90</sup>

Промена уређивачке парадигме какву је Шенкер репрезентовао, значила је заузимање критичког односа не само према чврсто укорењеној пракси ауторских редакција, већ и оригиналних извора којих је, посебно у Бетовеновом случају, често било више. Ово постаје јасније када се има у виду да поред аутографа, статус „изворне грађе“ имају и прва издања која се, међутим, не увек нити у свим детаљима нотног текста поклапају са композиторовим записом, додатно отежавајући посао селекције чињеница приликом издавачког приређивања. Публиковање првих уртекст издања у том смислу није подразумевало само репродуковање манускрипта у штампаној форми, већ уредничко одређење према верзији која ће бити понуђена као аутентична<sup>91</sup>, односно изналажењу оног решења које ће најверније могуће рефлектовати аутентичну интенцију аутора. Управо у том смислу Шенкер у студијама води опсежну расправу о ранијим издањима, а посебно о *ауторским* редакцијама настојећи да их својим аргументима „дијалектички” искористи у правцу долажења до рационалних

---

<sup>90</sup> Heinrich Schenker, *Piano Sonata in E Major, Op. 109 – Beethoven's Last Piano Sonatas, an edition with elucidation, Volume I*, Oxford University Press, New York, 2015, 3. Након поновног објављивања ових студија у оригиналном облику од стране издавачке куће *Dover (Dover)* 1975. године чиме је након деценија запостављања Шенкерова издања поново представљена најширој јавности, 2015. године је Оксфордски универзитет публиковао ново „критичко издање“ Шенкерових студија које је превео и уредио Џон Ротгеб (John Rothgeb).

<sup>91</sup> Темељност Шенкеровог истраживачког подухвата према изворној музичкој грађи Вилијам Драбкин види и у чињеници да је поред аутографа, Шенкер такође консултовао и иницијалну копију оригиналног издања у којој је Бетовен својеручно уносио корекције пре коначног пуштања материјала у штампу, чиме је остварио увиде за којима пре њега није посегла ни Пруска академија када је радила на публикацији првог уртекст издања Бетовенових дела, објављеног 1898. године. Наведено према: William Drabkin, *The new Erläuterungsausgabe, Perspectives of New Music (Vol. 12, No.1-2, Autumn 173 – Summer 1974)*, 321–322.

закључака.<sup>92</sup> У свом критичком односу према наслеђеној редакторској пракси, Шенкер се у својим студијама посебно освртао на Биловљева издања, имајући у виду њихову широку распрострањеност и утицај, те је често и врло оштрим опаскама апострофирао самовољности које је овај пијаниста демонстрирао кроз измене композиторовог записа, приказујући их и кроз конкретне примере. Као научник, Шенкер је био уверен да је за обраду било које грађе неопходно конкретно историјско, теоријско и аналитичко знање, апострофирајући да је пракса редактора попут фон Билова била не више него израз произвољности. Ово уверење Шенкер потцртава када говори да чак ни они писци XIX века – који су, попут Рихарда Вагнера, из најбољих намера настојали да својим дескриптивним коментарима извођачима приближе Бетовенове намере – нису имали научну апаратуру којом би их могли аргументовано поткрепити. „Имагинативна“ реконструкција композиторових интенција документована у најбољем случају биографским екскурсима била је израз субјективистичког односа према музичком садржају, што је из позиције Шенкеровог доживљаја дела као аутономног музичког артефакта несводивог на његову изван музичку идентификацију, односно појмовно превођење, имало значење тек произвољне интерпретације.

Оваква гледишта, проистацала су из Шенкеровог убеђења да конципирање уређивачке праксе може бити саздано једино на теоријско-аналитичком знању, о чему и сведочи када, како Адорно преноси, управо „музичку анализу [поставља као] услов за одговарајуће извођење“<sup>93</sup> Овај, аналитички приступ, репрезентовао је нови *објективизовани* однос према приређивању музичког текста, те био понуђен као методолошки модел научне потраге за *истинитом* појавношћу дела у звуку и у форми репродукције текста. Искључујући било какав субјективистички однос према музичком остварењу, Шенкер сходно свом теоријском дискурсу музичко дело посматра као структуралну, а не као искуствену чињеницу, те и у редакторском раду настоји да понуди формалистичко читање партитуре, верујући да су управо и једино у њеној структури изражене све интенције композитора.<sup>94</sup> Истичући да су ранија „упутства за извођење фундаментално сувишна, с обзиром на то да композиција сама изражава све

---

<sup>92</sup> Шенкер се веома често освртао на студије Густава Нотбаума (Gustav Nottebohm), једног од првих истраживача Бетовенових рукописа и скица, који је начинио и прву хронологију Бетовенових дела објављену у књизи *Beethoveniana* (1872).

<sup>93</sup> Наведено према: Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2006, 247.

<sup>94</sup> По Николасу Куку, Шенкер је сматрао да Билов као редактор није могао да допринесе разјашњењу мизике управо зато што није разумео њену структуру. Nicholas Cook, *The Editor and the Virtuoso*, *Journal of the Royal Musical Association* (Vol. 116, No. 1), Taylor & Francis, 1991, 86. <https://www.jstor.org/stable/766495>, приступљено 03.07.2021.

што је потребно<sup>95</sup>, Шенкер је аналитичке резултате користио само како би извођачу понудио знање уз које би интерпретација могла допринети што адекватнијој појавности дела у звуку. У том погледу, у Шенкеровој редакцији сабраних Бетовенових соната које је објавио *Универзал* 1934. године<sup>96</sup>, занимљиве су управо његове сасвим децентне интервенције на плану прстореда које не задиру у „чистоћу“ ових уртекст издања, али које нису ни резултат произвољних извођачких, већ искључиво научних увида. Наиме, имплементирајући резултате теорије структурних нивоа, Шенкер сегментима музичког тока дела претпоставља прсторед који функционализује не толико у правцу логичности поставке руке, колико на начин којим би његова примена најадекватније омогућила истицање саме структуре дела. У својој студији о односу Шенкерове теорије структурних нивоа и музичког извођаштва, Чарлс Буркхарт (Charles Burkhart) наводи пример прилично неконвенционалног прстореда који Шенкер предлаже на почетку првог става *Апасионате*:

Пример 4: Л. в. Бетовен, *Соната, оп. 57 – Апасионата*, т. 17–28 (редакција Хајнриха Шенкера).<sup>97</sup>

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 57, 'Appassionata', specifically measures 17 through 55. The score is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The music is in G major and 3/4 time. The score includes various musical notations such as dynamics (p, ff), articulation (accents), and phrasing slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A red box highlights a specific fingering in measure 38, where the right hand plays a chord with the first finger on G4 and the second finger on B4. The score is annotated with Schenker's editorial fingerings, which are designed to highlight the underlying structural levels of the music.

<sup>95</sup> William Rothstein, нав. дело, 5.

<sup>96</sup> Ово издање не треба мешати са поменутиим појединачним студијама Бетовенових позних соната.

<sup>97</sup> Преузето из Charles Burkhart, *Schenker's Theory of Levels and Musical Performance in David Beach (ed.), Aspects of Schenkerian Theory*, Yale University Press, New Haven, London, 1983, 97.

Установивши анализом структурних нивоа да у партикуларном случају унутрашње проширење од такта 24 не представља наставак претходног музичког тока, већ да доноси дисконтинуитет са њим, Шенкер је за његово извођачко потцртавање предложио промену уобичајене поставке руке. Уместо прсторед<sup>54</sup> на интервалу ге-бе (којим би се начинило „природно“ конвенционално повезивање са претходећим шеснаестинама це-дес изведених просторедом  $1_2$ , те тако остварио утисак повезивања и континуитета два сегмента форме), Шенкер на датом интервалу предлаже прсторед  $3_1$  чиме прејудицира нову позицију шаке (са свим њеним звучним консеквенцама) еквивалентну новом сегменту музичког тока на чијем се почетку налази. Тиме Шенкер као редактор манифестује идеју да интерпретатору, егзактним аргументима може учинити јаснијим композиторове интенције. Интервенције над музичким текстом код Шенкера биле су суштински другачије природе од затечених, те како Николас Кук у том смислу исправно констатује, Шенкер њима није настојао да попут Билова побољшава музику, већ да напротив само подстакне савршеније остварење композиторове концепције дела.<sup>98</sup>

Међутим, иако је Шенкеров приступ редакторском позиву подразумевао апсолутну посвећеност реоткривању дела у његовом оригиналном, уртекст облику, у појединим, спорадичним случајевима у којима се радило о непостојању аутографа, односно потреби да се отклоне грешке или нелогичности из доступних штампаних издања, овај модерниста показивао је и отвореност ка ситнијим самосталним интервенцијама унутар записа, нуђењем решења на основу аргумента које је – с обзиром на то да их у примарним изворима није било – налазио у самој музичкој логици дела. Овакви Шенкерови поступци, како Кук примећује, нису били израз позитивизма, већ су били засновани на прихватању концепта аутономије музичког дела<sup>99</sup> и његовог иманентног логичког устројства. Ово опредељење било је блиско метафизичком поимању музике трасираном дискурсом немачког идеализма као интелектуалног залеђа под којим се Шенкер формирао. На њега је посебно утицао Шопенхауеров концепт генија према којем он у сагласју са принципима Воље и Истине материјализује уметничко дело. Шенкер овај филозофски концепт међутим надограђује својом техницистичком интерпретацијом истичући да се генијалност композитора манифестује управо у способности да трансцендира *ур-линију* као

---

<sup>98</sup> Nicholas Cook, нав. дело, 86.

<sup>99</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 52.



*примарну мелодију* отелотворавајући из ње конкретну структуру музичког дела. Разумевање законитости, односно логике по којој је изграђена мелодијска линија или пасаж за Шенкера је као редактора било управо оно што га је руководило у разрешавању недоумица око нотног текста, односно изналажењу исправног решења, а за шта се поново користио сазнањима добијеним из сопствене анализе структурних нивоа. Шенкерovo тумачење музичког дела као аутономног феномена видљиво у свим аспектима Шенкеровог теоријског рада, те пренесено на поље редакторског ангажмана имало је рационалистичко укореење, те тиме било изразито модернистичко, фундирајући нов *научни* дискурс у уређивачкој пракси XX века.

#### 1.1.4. Извођачки приступи

На другој страни, извођачки приступи уређивачкој пракси у првим деценијама XX века показују квалитативну промену у правцу објективизације у презентацији материјала манифестовањем нове професионалне етике засноване превасходно на аналитичком тумачењу музичког текста. Фокусирање на аутограф који је обећавао аутентичну појавност дела у звуку, постало је све раширеније укључујући такође и развој критичког тумачења, односно настојања да се уз очување оригиналне слике записа пруже и практичне извођачке смернице које би помогле разумевање партитуре, те усмериле интерпретацију дела у „адекватном“ правцу.

Посебно значајан траг у оваквој оријентацији уређивачке праксе оставио је немачки пијаниста Артур Шнабел (Artur Schnabel), чији је концепт „рестаурације“ Бетовеновог дела (који се може разумети управо као вид реоткривања аутентичне димензије музике овог ствараоца) био спроведен кроз интегрално извођење, снимање и редиговање Бетовеновог клавирског опуса. Шнабелов амбициозни пројекат био је заснован на концепту „чишћења од традиције“ односно настојања да се поље инструктивних издања ослободи произвољности субјективног читања. Шнабел стога манифестује интенцију читања композиторовог аутографа „без предубеђења“, називајући је читањем без „позадинског шума“<sup>100</sup>, и ослобађајући је наслеђене праксе слободног редиговања од које је, посебно као ученик Теодора Лешетицког, Шнабел морао направити радикалан отклон. Његово комплетно издање Бетовенових соната

---

<sup>100</sup> Драгољуб Шобајић, *Темељи савременог пијанизма*, 128.

објављено у два тома 1934. године у том погледу представља пионирски подухват у овој грани уредничке праксе. Ипак, Шнабелова потрага за аутентичним изразом у Бетовеновим сонатама била је у опозиту са нарастајућим интересовањима за реафирмацију и презентацију оригиналног текста у његовом изворном облику, за који он не показује готово никакав интерес. За разлику од научних издања у која спадају и поменуто Шенкерова, практично Шнабелово садржи значајну количину редакторских интервенција на тексту, или прецизније речено *око* текста, које су биле последица потребе за што јаснијим тумачењем аутентичних композиторових намера,<sup>101</sup> али и прилагођењем текста лакшем практичном ишчитавању. Шнабелове интервенције су тако уочљиве у готово свим елементима записа – агогике, артикулације, фразирања, педализације, динамике и темпа. Егзактан приступ материјалу усредсређен на појашњење најситнијих детаља нотног записа, био је израз потребе за постављањем што прецизнијег путоказа ка оваплоћењу идеалитета дела простављеног у запису, а не ван њега. У том смислу, за разлику од редактора друге половине XIX века, Шнабел у партитуру не уноси отиске извођачке праксе, већ напротив остаје искључиво концентрисан на појашњавање самог Бетовеновог текста. Минуциозност Шнабеловог приступа тумачењу Бетовенових намера, може се сагледати кроз компарацију уртекст издања и његове редакције у којој, на наведеном примеру, осим очитог ортографског раздвајања деоница леве и десне руке, он уноси и текстуална појашњења у вези са карактером фразе (т. 1–2), затим низ динамичких сугестија у готово сваком такту, детаљан прсторед и посебно опширне напомене са разјашњењима начина извођења орнамента или сличних елемената музичког текста:

---

<sup>101</sup> Шнабел, чак, у циљу прецизније експликације композиторових захтева извођачу, уводи и посебне симболе који знатно доприносе сложености ортографије његових партитура.

Пример 5: Л. в. Бетовен, *Соната у Еф-дуру*, оп. 54, почетак првог става (лево – уртекст издање Хенле-Ферлаха, десно – Шнабелова редакција):

Шнабелов редакторски приступ имао је изразит рационалистички карактер<sup>102</sup> што потврђује чињеница да је фокусираност на детаљ у његовим редакцијама била одраз уверења да се једино кроз минуциозну анализу музичког текста може доћи до *истине* музичког дела. Његове назнаке и упутства стога настоје да предефинишу интерпретацију, односно да извођење Бетовеновог текста не препусте субјективном читању или спонтанитету извођачког тренутка. Шнабелов *пронаучан* приступ евидентан је и у формалистичком читању музичког дела чији је резултат било постављање нарочитих назнака и графичких симбола, између осталог и у виду римских бројева изнад мотивских материјала са циљем да их учине видљивим, те извођачу покажу исходишта изградње музичких фраза. Формалистички приступ као окосница Шенкеровог (колико и Бузонијевог<sup>103</sup>) односа према интерпретацији, изражавао је

<sup>102</sup> Шнабела као рационалисту види и Арвед Ешби (Arved Ashby). Више у: Arved Ashby, *Absolute Music, Mechanical Reproduction*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 2010, 251–266.

<sup>103</sup> В. поглавље о Феручу Бузонију.

прогресивистичку веру у рационалистичке методе спознаје музичког дела, те тиме манифестовао нову, модерничку парадигму која се током прве половине XX века све интензивније испољавала и у самом музичком извођаштву окренутом блиском читању музичког текста.

На другој страни, премда хронолошки гледано нешто ранија, редакторска пракса Бруна Муђелинија (Bruno Mugellini) била је блиска, па и антиципирајућа Шнабеловој не само по фокусу на партитуру и настојању да се она детаљно растумачи са извођачких позиција, већ и по опредељењу да дато тумачење спроведе кроз призму модерног инструмента. Код Муђелинија је ова намера било још упадљивија, будући да дела композитора преромантичарских епоха на којима је фокусирао свој рад, свакако нису била компонована за клавир. Поред редакција дела Моцарта и Клементија, овај пијаниста, композитор и педагог, стекао је широку афирмацију као приређивач готово целокупног опуса Јохана Себастијана Баха посвећеног клавијатурним инструментима, међу којима је његов *Добро темперовани клавир* достигао чак 16 издања између 1908. и 1936. године. Овако широка прихваћеност Муђелинијеве редакције проистицала је из изузетно високог инструктивног потенцијала његових коментара и интервенција, које су биле засноване на прилагођењу Бахове музике стилистици извођења на модерном клавиру приближавајући је у естетском смислу оквирима „пијанистичке“ литературе. Саздана на успелом споју академистичког и извођачког приступа Баховом делу, Муђелинијева издања била су међу првима која су (заједно са Бузонијевим) почетком века презентовала рационалистички поглед на партитуру који је по становишту музиколошкиње Кјаре Бертољо (Chiara Bertoglio) рефлектовао утицај актуелних Риманових (Hugo Riemann) теоријских поставки.<sup>104</sup> Оне су се огледале у Муђелинијевим графичким решењима, као и спорадичним реорганизацијама Бахових тактних црта према Римановим поставкама метрике и фразирања заснованим на резултатима анализе мотивских и тематских материјала. Наредни пример показује типичне Муђелинијеве напомене у вези са грађом тематских материјала какве прилаже уз сваку фугу унутар *Добро темперованог клавира*:

---

<sup>104</sup> Chiara Bertoglio, Instructive editions of Bach's WTK in Italy, <https://www.chiarabertoglio.com/books>, приступљено 28.07.2021.

Пример 6: Ј. С. Бах, *Добро темперовани клавир I, Фуга у ге-молу*, BWV 852 (редакција Бруна Муђелинија):

The image shows a page of musical notation for J.S. Bach's Fugue in G minor, BWV 852. The score is in G minor and 3/4 time. It features several staves of music. The top staff is labeled 'Tema.' and contains the main theme. Below it is the 'Coda del Tema.' and the 'Controsoggetto.' (counter-subject). A 'Risposta tonale.' (tonal answer) is also shown. Below the main score, there are two columns of annotations. The left column is headed 'a) Oder:' and 'b) Dies erste Nebenmotiv sowie die folgenden sind fast ausschließlich aus der Coda des Themas gebildet.' The right column is headed 'a) Oppure:' and 'b) Questo primo episodio, ed i successivi, sono quasi esclusivamente formati dalla Coda del Tema'. The annotations include small musical examples and symbols like '3 3 3 3' indicating triplets.

Ознаке за тему фуге, коду и контрасубјект, пропраћене су и симболима за мелодијске измене које се јављају у тоналном одговору, као и коментарима који аргументују предложена алтернативна извођења одговарајућих мотива.

Густа партитурна слика Муђелинијевих издања испуњена најситнијим ознакама за динамику, артикулацију, фразирање и агогику (као и сугестије темпа) била је резултат пијанистичке визууре кроз коју је он као извођач гледао на дату литературу. Постављен још у романтичарској епохи у којој је клавир достигао зенит своје популарности, пијанистички приступ је у извођачкој пракси као неупитан опстао све до последњих деценија XX века и појаве покрета *Историјски информисаног извођења* (изузимајући спорадичне примере попут Ванде Ландовске током прве половине или Паула Бадуре-Шкоде у другој половини века). Он је у времену афирмације концепта аутентичности одражавао модернистичко поверење у савремена техничка средства наизглед парадоксално постављене као посредоваоце ка жељеној аутентичности. Устоличење модерног клавира као медијума за целокупну литературу ранијих епоха изворно писану за различите врсте клавијатурних инструмената, било је свакако израз неисторијског мишљења карактеристичног за модернистички прогресивистички интониран дискурс. Унутар њега, клавир је имао статус најсавршенијег међу клавијатурним инструментима (квалитативна валоризација), чија је изражајност омогућавала и савршенију звучну појавност музичког дела у поређењу са оном која је постизана на историјским инструментима. Из оваквог наратива могу се препознати аспекти модернистичког дискурса који наглашавају трансцендентна својства уметности фундирана још у немачкој идеалистичкој филозофији, развијајући се даље

преко Хансликових и Бузонијевих поставки до естетичких концепата високог модернизма средине XX века када у делатностима пијаниста попут Алфреда Брендела или Владимира Ашкеназија долази до превласти естетизације клавирског звука над формом музичког дела. Поменута *естетска нивелација* дела ранијих епоха извршена према могућностима модерног клавира подразумевала је управо обогаћивање Бахове музике аспектима попут динамике или артикулације које су чембалистичке или оргуљске комаде<sup>105</sup> из *Добро темперованог клавира* у Муђелинијевим редакцијама естетски преображавале задржавајући међутим, аутентичност „испод површине“, као *палимпсест* у аспекту у којем је на клавиру било могуће евоцирати звучне светове других клавијатурних инструмената. Ово рационалистичко, промишљено прилагођавање преромантичарске (изворно не клавирске) литературе естетици и извођачком контексту новог доба може се тумачити и као израз оних настојања која су у пољу стваралаштва била заснована на дискурсу неокласичне надоградње традиције. Зато у ситуацијама у којима Муђелини учестало инсистира на развијеним артикулацијским ознакама у чембалистичким комадима, односно на дугим луковима у оргуљским делима, сугеришући спорадично и удвајање басове линије<sup>106</sup> као у каденци *Фуге у Де-дуру* из ДТК I, он не мења текст, па чак ни „интенцију“ аутора, већ је тумачи са савремених позиција:

---

<sup>105</sup> Овде се мисли на карактер комада, с обзиром на то да је Бах под клавиром подразумевао различите клавијатурне инструменте, не прецизирајући за који су инструмент намењени појединачни диптиси из ДТК.

<sup>106</sup> Муђелини такође на овом месту сугерише и упоребу десног педала чему веома ретко прибегава чак и у типичним оргуљским ситуацијама држања тона кроз неколико тактова као у петогласној *Фуги у хамолу*, BWV 849 из ДТК I.

Пример 7: Ј. С. Бах, *Добро темперовани клавир I*, *Фуга у Де-дуру*, BWV 850, т. 25–27 (редакција Бруна Муђелинија):

ff non legato, solenne

d) Alle Stimmen sind von der Figur des Themas abgeleitet.  
e) Kein Manuskript hat das Trillerzeichen auf diesem e.  
f) Die Oktaven-Verdoppelung des Basses und der Gebrauch des Pedals sind ad libitum.

d) Tutte le voci derivano dal disegno del Tema.  
e) Nessun manoscritto porta alcun segno di trillo su questo mi.  
f) Il raddoppio in ottava del basso e l'uso del pedale sono ad libitum.

d) All the parts are drawn from the design of the Theme.  
e) No manuscript has the sign of the shake on this E.  
f) The octaves in the Bass and the use of the Pedal are ad libitum.

d) Toutes les parties dérivent du dessin du sujet.  
e) Aucun manuscrit ne porte d'indication de trille sur ce mi.  
f) Le redoublement de la basse à l'octave et l'usage de la pédale sont ad libitum.

V. A. 2374.

Све раширеније интересовање за оригиналан текст, средином века довело је до појаве значајног броја уртекст издања, па и издавача искључиво фокусираних на овај облик продукције нотног материјала. Ипак, како Гријер констатује, ма колико се из овог усмерења могла препознати искрена намера да се оригиналан текст понуди без компромиса, замерке научног света на уртекст издања утемељиле су се на аргументацији да она не представљају оно што заступају<sup>107</sup>, те да чињеница о постојању више различитих уртекст издања истог дела потврђује погрешну претпоставку да појам уртекста подразумева безинтересно копирање оригиналног текста. Износећи став да *уртекст* не представља тек исход методологије откривања оригинала, већ израз редакторског опредељења на који начин и у коју сврху ће презентовати оригиналан текст (односно да не постоји јединствена метода која би била примењива на литературу различитих епоха), Кристина Урчегуја указује да пракса издавања уртекста након Другог светског рата манифестује управо двоструку бригу редактора о томе да штампани текст задовољи потребе како извођачке праксе, тако и академске заједнице.<sup>108</sup> Сагледавано кроз кореспонденцију ова два приступа музици, управо се ово сусретање интереса извођаштва и науке кроз заједнички фокус на нотни текст указује као израз модерничког дискурса центрираног на *блиском читању*

<sup>107</sup> Cristina Urchueguía, нав. дело, 121.

<sup>108</sup> Исто.

нота као методи која води рационалној спознаји, односно разумевању музичког дела. У наредном примеру који представља сегмент Баховог *Ускришег ораторијума* из *Новог издања сабраних дела Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke)* објављеног 1960. године, може се сагледати двострука оријентација уртекст издања која с једне стране у интересу музикологије задржава назнаке аутентичних кључева и шифровани бас који је у ранијим практичним издањима могао да буде и расписан, односно компонован у духу извођачке праксе Баховог времена, али прави и прилагођења транскрибовањем одговарајућих деоница у савремене кључеве и, за разлику од оригинала, потписивањем текста испод сваког гласа.

Пример 8: Ј. С. Бах, *Ускрињи ораторијум*, BWV 248, Корал *Пробиј се, предивно јутарње светло*, т. 1–4 (*Ново издање сабраних дела Јохана Себастијана Баха*):<sup>109</sup>

The image shows a page of a musical score for the chorale 'Probier dich, o Herr' (BWV 248) from the Easter Oratorio. The score is arranged for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Continuo/Organo. The vocal parts are written in German with lyrics: 'Brich an, o schönes Morgenlicht, und laß den Himmel ta-gen! Du Hir-ten-volk, erschrecke nicht, weil dir die En-gel sa-gen,'. The Continuo/Organo part is written in figured bass notation. The score is in G major and 4/4 time.

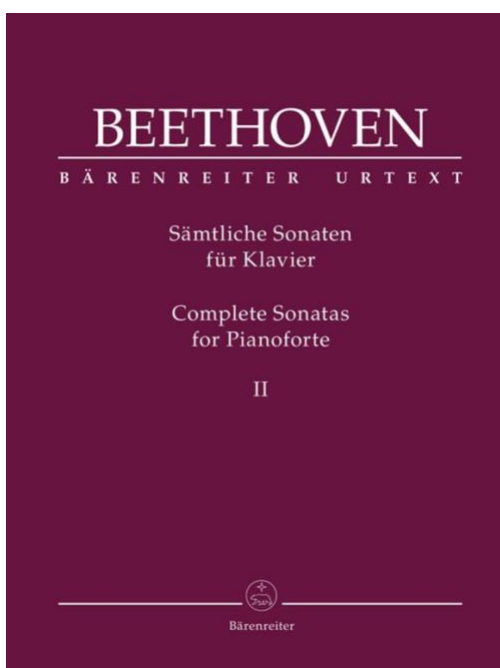
Поверење у уртекст издања које је започело током првих деценија прошлог века, постављено је након Другог светског рата у институционалне оквире, како оснивањем издавачких кућа које су наменски биле одређене ка објављивању овакву грађу, тако и кроз постојеће, које су у своју примаран фокус укључиле приређивање и уртекст издања.

<sup>109</sup> Преузето из: Исто, 123.



Минхенски Хенле Ферлах (G. Henle Verlag) основан 1948. године парадигматски је пример издавачке куће која је у послератном периоду имала значајног удела у афирмацији оригиналних партитура, као и Беренрајтер (Bärenreiter, основан у Каселу још 1927. године), те Винер Уртекст (Wiener Urtext Edition, некадашњи Универзал од 1972. године усредсређен искључиво на издања оригиналних партитура), односно Петерс (Peters Edition) који је међу својим издавачким серијама формирао и посебну библиотеку посвећену уртекст издањима.

Пример 9: Насловне стране Хенле Ферлах и Беренрајтер уртекст издања другог тома соната за клавир Л. в. Бетовена



Ипак, како Пауло де Асис примећује, унутар академске заједнице, ова издања почела су се суочавати са све озбиљнијим критикама које су се базирале на чињеницама да композиторска пракса XVIII века (као и ранијих епоха) није инсистирала на комплетним (у смислу довршеним) записима дела или се уопштено није заснивала на концепту довршеног дела, односно, да у бројним случајевима транскрибовање рукописа ранијих епоха и није могуће без нужних уредничких

интервенција. Наводећи да су на другој страни, у контексту извођачке праксе ова издања ипак и даље зрачила ауром аутентичности, Пауло де Асис наводи да је превелико поверење у уртекст издања довело до тенденције „слепог“, некритичког придржавања њиховом садржају. Он тако наводи да су „Сматрајући уртекст издања противтежом интерпретативним издањима касног романтизма, музички педагози и извођачи упорно наставили да занемарују могућности које су у скорије време понудила критичка и дигитална издања. Стога су уртекст издања постала *de facto* – да се упортеби познати појам Гастона Бахеларда – *епистемолошка препрека*: непромишљена, несвесна или једноставно удобна структура, кроз коју заједница препознаје важне елементе идентитета, не примећујући да се таква структура више не осликава контекст који је окружује.“<sup>110</sup> Пракса објављивања уртекст издања која доминантно обележава XX век и која је била праћена истим видом конципирања музичке интерпретације дела, могла би се том смислу посматрати као апологија модернистичке идеологије засноване на – концептима рационалне спознаје дела, на стабилним дискурсима који ту интерпретацију омогућавају, као и на поверењу у есенцијалистичке поставке историје и утопијску веру у могућност досезања *истине*. *Епистемолошка препрека* о којој де Асис говори, је у том погледу могла бити превазиђена само у контексту промене парадигме коју је донело постмодерно време и одмак од праксе „блиског читања“ или апсолутног поверења у текст као носиоца свих неопходних информација за спознају дела (у музикологији и извођаштву једнако), а у правцу критичког сагледавања позиције музичког остварења у његовом контекстуалном окружењу, што је пракса историјски информисаног извођаштва (*historical informed performance*) управо и манифестовала укључивањем сазнања о материјалним условима извођења музике на аутентичним инструментима, извођачким конвенцијама актуелним у времену настанка музичког дела и свих других чинилаца који су превазилазили затвореност и аутореференцијалност уртекст записа.

---

<sup>110</sup> Paulo de Assis, *Beyond Urtext: A Dynamic Conception of Musical Editing* (рукопис), преузето са: <https://orpheusinstituut.be/en/publications/beyond-urtext> приступљено 02.09.2021.

## 1.2. Репертоарска питања

Сагледавање репертоарских аспеката извођаштва неодвојиво је од идеолошког, политичког и институционалног контекста у којем се музика као друштвена пракса у исторској перспективи позиционирала и функционализовала. До краја XVIII века, она је доминантно била везана за апсолутистички двор и цркву, те је композиторска продукција уско зависила од порудбина односно практичне сврхе у којој је била извођена. Како Лидија Гер наводи: „Пре касног XVIII века, „озбиљна“ музика истински је била извођачка уметност [уместо што је перципирана кроз феномен дела, односно *литературе*, прим. С.Ц.]. Углавном је стварана у јавној арени ради обављања ванмузичких функција, [те су] извођења била прилагођена вољи и потребама особа и институција које су одређивале њену функцију.“<sup>111</sup> У овим околностима, концепт музичког дела још увек није могао бити јасно артикулисан, односно идеја о његовом постојању као фиксне творевине која поседује своју естетску аутономију и „интегритет“ независан од утилитарне функције оствариване у форми извођења, још увек није била установљена. Дата чињеница рефлектовала се и у перцепцији личне делатности на коју композитори нису гледали као на праксу стварања трајних вредности трагајући за трансцендентним својствима „дела“, а још мање као на ствараоце „уметничких“ творевина у савременим смислу речи, с обзиром на то да се појам *уметности* до почетка XVIII века углавном односио *тек* на „производњу по правилима“, односно током просветитељства – на „производњу *лепог*.“<sup>112</sup> Шта више, композитори су имали врло ограничену контролу или утицај на аспекте музике коју су компоновали, прилагођавајући се *in situ* расположивом инструментаријуму, адекватној форми и обиму дела, односно литерарном предлошку. Већина музике која је пак компонована за приватне сврхе тицала се вежби, учења и угодне забаве, тако да се није увек очекивало да би могла циркулисати од једног до другог извођача.<sup>113</sup> Не много другачија ситуација била је и у концертном контексту где су су композитори углавном

---

<sup>111</sup> Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works – An Essey in the Philosophy of Music*, Claredon Press, Oxford, 1992, 178.

<sup>112</sup> Vladislav Tatarski, *Lepe umetnosti u: Istorija šest pojmova: umetnost, lepo, forma, stvaralaštvo, podražavanje, estetski doživljaj; dodatak: o savršenstvu*, Nolit, Beograd, 1978, 30.

<sup>113</sup> Lydia Goehr, нав. дело, 179.

деловали и као извођачи сопствене музике (као солисти, концертмајстори или диригенти), те се у недостатку могућности друштвеног кружења музике нису ни могли надати томе да би компонована дела након презентације у одговарајућим поводима могла опстати кроз више од неколико извођења.<sup>114</sup>

Падом апсолутизма и губитком јединственог и тотализујућег феудалног и хришћанског погледа на свет, у новом друштвеном контексту грађанске, а потом и буржоаске културе, уметност се (заједно са науком и моралом) презначава у аутономну праксу „као подручје одвојеног од корисног рада [...] подручје у којем се успоставља стваралачки рад који резултира естетским вредностима чулног уживања, али и етичком и духовном подуком.“<sup>115</sup> У XIX веку концепт уметности из аутономне праксе „стварања лепих објеката“ еволуира у стварање „уметничких објеката који се сматрају безинтересним, аутономним, трансисторијским и трансгеографским изразима људских стваралачких способности.“<sup>116</sup> У условима у којима се уметност конструише као аутономно подручје, па чак, како Шуваковић формулише и као „резерват слободног стварања“, пракса њене реализације и конзумирања представљала је израз саморепрезентовања грађанског друштва као историјски ослобођене формације, односно новог субјекта историје.

У овом контексту, може се посматрати и институционализација јавног солистичког извођења у форми реситала, чија је генеза проистекла из салонских концерата, да би у координатама романтичарског пијанизма била повезана са извођачком праксом Франца Листа, и његовим утемељењем ове врсте музичког догађаја, за коју се у литератури симболично узима 1839. година односно Листов солистички наступ у Риму базиран на самосталном извођењу програма у целости састављеног од личних дела и аранжмана.<sup>117</sup> Креирање реситала као форме извођачке праксе којом је инаугурисан концепт наступа једног уметника односно солисте, имало је своју идеолошку позадину у афирмацији субјективитета која је стога нужно и морала еманциповати самосталан наступ из дотадашњег конвенционалног музицирања више

---

<sup>114</sup> Lydia Goehr, нав. дело, 186; Лидија Гер такође наводи: „Да су композитори давали целовите партитуре својих композиција, обезбедили би себи могућност да се потпуно одвоје од извођења. Али они то нису урадили. Дакле, током већег дела XVIII века, и композитори и извођачи наставили су да на разлике у својим улогама гледају као на маргинална питања [...] Композитори су обично преузимали одговорност за музичке ансамбле улогом извођача-лидера или диригента. Међутим, као и извођачи, били су ограничени захтевом да изводе музику на правом месту и у право време. Није постојала подела улога у којој су композитори стварали дела, а извођачи извођења.“ Исто, 190.

<sup>115</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik...*, 649.

<sup>116</sup> Исто.

<sup>117</sup> Kenneth Hamilton, нав. дело, 41.

уметника на сцени.<sup>118</sup> Манифестација субјективитета једну од најизразитијих форми у извођачкој пракси пронашла је у фигури *виртуоза* као парадигме и репрезента слободног и свемоћног грађанског субјекта. Ричард Лепер тако наводи да је:

„Интензивно интересовање јавности за [...] виртуозе потхрањивано буржоаском социјалном и културном револуцијом која се вртела око њих – револуцијом у којој су извођачи узели активну улогу [...] Током средишњих деценија века у великом делу Западне Европе, нарочито на индустријском северу, економско и друштвено устројство, све више је одражавало буржоаски интерес и контролу. У исто време, ту нову победоносност средње класе [пратио је] самосвестан и опсесиван рад на дефинисању параметара сопственог идентитета на идеолошкој бази одређеној различитим концептима индивидуалитета. [У овом смислу] буржоаски виртуозни суперстар попут Листа репрезентовао [је] хиперболичну форму буржоаске културе [...] Једноставно говорећи Лист и његова музика репрезентовали су естетичку корелативност настајања средње класе.“<sup>119</sup>

Ова корелативност могла би се објаснити и релацијама у којима је: „Музика била звучни знак унутрашњег живота, унутрашњи живот је био знак грађанског субјекта, [те] много потенциране, новоизмишљене и високо идеализоване *индивидуе*.”<sup>120</sup> У клими стварања новог, грађанског друштвеног уређења, пијанизам је као извођачка пракса дакле имао функцију саморепрезентације владајуће класе и та околност у пресудном смислу одредила је његове најважније аспекте током већег дела XIX века. Концерт, односно реситал као доминантни формат одвијања пијанистичке праксе, у великој мери био је одређен новом организацијом приватног и јавног живота, те су простори јавних наступа уједно представљали и места друштвених окупљања у којима пијаниста није био дистанцирана фигура, већ део самог миљеа и чија је повезаност са аудиторијумом најбоље репрезентована уобичајеном комуникацијом оствариваном и у вербалном опхођењу.<sup>121</sup> Листови *monologues pianistiques* односили су се тако на солистичке наступе прожете живим разговорима са публиком која се распламсавала између извођења комада постављених на програму. Како Хамилтон наводи, рани пијанистички реситал каквог је Лист практиковао у првим годинама, управо је укључивао појединце из публике заинтересоване за интеракцију са

---

<sup>118</sup> До првих деценија XIX века концерти су доминантно подразумевали суделовање више извођача, често на различитим инструментима у камерним ансамблима, а кад-кад подржани мањим или већим оркестарским саставом.

<sup>119</sup> Richard Leppert, нав. дело, 200.

<sup>120</sup> Исто, 201.

<sup>121</sup> Kenneth Hamilton, нав. дело, 89.

уметником.<sup>122</sup> У почетку организовани у музичким салонима, овакви музички догађаји постепено су се селили ка наменским концертним просторима.<sup>123</sup> Занимљиво је да су се у првој половини века концертне сале углавном налазиле у оквирима музичких конзерваторијума<sup>124</sup>, да би једну од кључних улога у даљој афирмацији простора у којима је заснивана јавна концертна делатност имале компаније за производњу клавира попут *Плејела (Playel)* и *Ерарда (Erard)* у Паризу, а касније и *Стенвеја (Steinway)* у Њујорку, које су своје дворане градиле превасходно за потребе промоције сопствених инструмената. Како Занк и Лепер наводе:

„Отварање простора за јавне наступе од стране водећих париских произвођача клавира можда је било и најзначајније за развој концерата на којима је клавир имао централно место: мање од сале Конзерваторијума, ове концертне сале, придружене изложбеним салонима произвођача, убрзо су постала међу најпожељнијим местима за слушање пијанист[ичких реситала] у Паризу. Плејелова сала је отворена 1830. године [...]“<sup>125</sup>

Промена друштвене позиције музичке праксе, индивидуализација извођачког чина, као и афирмација клавира као централног инструмента епохе, дале су снажан замах градњи концертних простора који ће са све већим степеном демократизације музике, односно њеног ширења по дубини друштвеног ткива, кроз XIX век резултирати градњом монументалних грађевина. Архитектура и организација унутрашњег простора ових дворана пресликавале су структурисаност новог грађанског друштва, те су некадашњу сепаратисаност оперских театара тако одмениле дворане конципиране по принципу интегрисаног гледалишта. Осим тога, током друге половине века, посебан утицај на пројектовање дворана извршила су нова сазнања из области акустике доприносећи стварању услова за боље простирање звука солистичког инструмента кроз просторе великих површина и запремина.<sup>126</sup> Ови нови *акустички*

---

<sup>122</sup> Исто, 92.

<sup>123</sup> Како Стефан Занк и Ричард Лепер наводе: „[...] прилике за концерте пијаниста нису биле обилне: осим званичних судских, црквених или позоришних простора — и могућности наступа у приватним срединама — озбиљни музичари су углавном били препуштени сами себи. Сложеност набавке простора за било коју врсту јавног музичког наступа у то време била је застрашујућа: концертне сале као такве још нису служиле публици као у Лондону или у мањим градовима попут Лајпцига, где је Гевандхаус — према критеријумима из деветнаестог и двадесетог века потпуно задовољавајући објекат за реситале — завршен 1884. године“. Stephen Zank; Richard Leppert, *The Concert and the Virtuoso in: James Parakilas (ed.), Piano Roles – A New History of the Piano*, Yale University press, New Haven, London, 2001, 189.

<sup>124</sup> Stephen Zank, нав. дело, 193.

<sup>125</sup> Stephen Zank; Richard Leppert, нав. дело, 194.

<sup>126</sup> Историјски преглед еволуције акустичког мишљења у архитектури видети у:

Christopher R. Herr, Gary W. Sieben, *An Acoustical History of Theater and Concert Halls: An investigation of Parallel Developments in Music, Performance Spaces and the Orchestra*, (рад изложен на: 86th ACSA Annual

*амбијенти*, међутим не само да су задовољавали практичну потребу за јасном пројекцијом и примањем звучних информација, већ су конститутивно утицали и на профилизацију музичких интерпретација у естетичком смислу. Физичка дистанцираност извођача од публике и нов акустички контекст, заједно су са постепеним учвршћивањем све комплексније литературе на сцени утицали на рецепцију музичких интерпретација као презентација музике у њеној аутономној димензији и безинтересној, чисто чулној појавности. Током последњих деценија XIX века у том погледу граде се дворане које ће отелотворити модернистичке идеале ексклузивитета уметничке продукције којој се придружује и извођаштво окренуто стварању интерпретација као естетских звучних објеката.

Поглед на програме концерата открива да су репертоарски концепти били знатно мање формални у односу на конвенције које ће се кристалисати током друге половине века. Пијанистички реситали посебно су тако били конципирани из два дела – стандардног са коадима који су унапред били постављени на програму, и другог у којем је пијаниста тачке изводио по захтеву аудиторијума, мада су оба била обележена двама аспектима: виртуозитетом и импровизацијом. Оваква структура концерата пре свега је била одређена чињеницом да је индивидуалитет извођача, као место идентификације или уписа жеља буржоаског субјекта у концертном контексту своју најинтезивнију појавност манифестовао управо у интеракцији са публиком где је поред утврђеног програма, одговарао и на већ поменуте захтеве, углавном за импровизовањем на неку од понуђених тема. Наиме, извођач је као отелотворење историјски ослобођеног субјекта своју слободу манифестовао управо у способности (или боље рећи могућности) за личну, дакле субјективну обраду, односно интерпретацију материјала. Управо из тога разлога бисеви на Листовим концертима представљали су саме климаксе догађаја у којима је пијаниста изводио импровизације на неке унапред припремљене популарне мотиве (често из оперског репертоара), али и импровизовао на теме које су му сугерисане од стране публике.<sup>127</sup> Поглед на

---

Meeting and Technology Conference), доступан на: <https://www.acsa-arch.org/proceedings/Annual%20Meeting%20Proceedings/ACSA.AM.86/ACSA.AM.86.29.pdf> приступљено 07.06.2021. Такође видети и: John Mourjopoulos, The Origins of Building Acoustics for Theatre and Music Performances, <https://acoustics.org/the-origins-of-building-acoustics-for-theatre-and-music-performances-john-mourjopoulos/>, приступљено 07.06.2021.

<sup>127</sup> Један од случајева био је и тај где је „Током Листових концерата једна посуда била постављена на улазу у салу у коју су заинтересовани посетиоци могли да убаце цедуљице папира са мелодијским сугестијама. Када је велики моменат дошао, масетро би испразнио посуду и просвиравао сваку сугестију редом сугеришући публици да да аплаузом покаже која јој је сугестија највише по укусу. [...] Пракса затраживања омиљених тема од публике, дозволила је Листу да поведе рачуна о укусу публике у

стандардни део програма, међутим указује да, премда је био у потпуности ствар избора извођача, у мањој или већој мери манифестовао исту идеологију. Тежиште програма углавном је било на делима самих извођача која су обухватала како оригиналне композиције, тако и транскрипције, фантазије, варијације и друге врсте обрада, те на делима савременика. Свакако, на репертоару су била присутна и остварења из преромантичарског периода, међутим, њихова заступљеност била је далеко мања. Као пример типичног пијанистичког програма овог периода, може послужити избор који је Лист мачинио за потребе реситала који је одржао у *Хановер сквер холу* у Лондону 1840. године и који је обухватао: транскрипције три последња става Бетовенове *Пасторалне симфоније*, транскрипције две Шубертове соло песме, као и његов *Хексамерон*, *Наполитанска тарантела* и *Grand galop chromatique*.<sup>128</sup> Треба истаћи да иако су Бетовенова дела – у првом реду његове сонате – чинила стандардни део репертоара најеминентнијих извођача, њихова заступљеност је пре представљала рефлексију Бетовенове специфичне позиције родоначелника владајућег музичког духа која је посебно истицана унутар немачког музичког контекста XIX века, него тежњу да се репертоар заснује на историјском прегледу. Као индикативна за разумевање односа према историјској литератури до полиовине века (па унеколико и касније), може се навести чињеница да поменуте сонате углавном и нису извођене у целини, већ само ставови који су публици били најпријемчивији. Позитивна рецепција Бетовенових дела, може се, међутим, разумети и као производ друштвеног фетиша, на шта у једном од својих писама наводи у Феликс Менделсон примећујући да је „концертна публика изузетно волела Бетовена, јер је веровала да га само они који стварно познају његову музику – заиста воле. У стварности, публика је у његовим делима најмање уживала... Бетовенове симфоније биле су за њу егзотични простори.“<sup>129</sup> Фокус ка извођачу као индивидуи изражених извођачких вештина у великој мери био је разлог потискивања потребе за усмеравањем пажње ка самим остварењима, те уметничка вредност није била мерило квалитета програма. Присутност великих форми на репертоарима је стога била изузетно ретка, независно од тога да ли су у питању била дела признатих

---

сваком делу Европе који би посећивао. Његови програми били су већ прилагођени томе. Транскрипције Шубертовог *Erlkonig*-а, на пример, је свирана много чешће у Немачкој, Аустрији и Енглеској, тек потом у Француској; транскрипција Марша из Глинкиновог Руслана и Људмиле је природно намераван за Русију; а Фантазија на енглеске народне мелодије и транскрипција Доницетијевог марша за султана Абдула-Мецида, имала је свакако одређене земље на уму.“ Kenneth Hamilton, нав. дело, 50–51.

<sup>128</sup> Исто, 42.

<sup>129</sup> Исто, 61. Више у: Katharine Ellis, *Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris*, *Journal of the American Musicology Society* 50, nos. 2–3 (Summer–Fall 1997), University of California Press, Los Angeles, 353–385.



уметника. Не изненађује стога ни чињеница да је сам Роберт Шуман писао како обимна дела није компоновао у очекивању да ће она бити јавно извођена.<sup>130</sup> Како Хамилтон истиче, публика око средине века свакако је била много пријемчивија једноставнијим, мелодичним комадима, него „озбиљној“ музици.<sup>131</sup> Разлози оваквог „укуса“ публике могли би се наћи управо у карактеру извођачке праксе чија је оријентација ка сензационалистичкој презентацији умећа нужно за собом генерисала и популистички тренд.

Афирмација „великих дела“ на репертоарима пијаниста била је процес који је обележио тек другу половину века. Мада је спорадичних примера уврштавања солистичке музике већег обима у индивидуалне програме свакако било попут о чему сведочи Листово извођење Бетовенове *Hammerklavier* сонате у Паризу 1836. године, треба ипак запазити да оно није представљало израз одлуке вожене уметничким разлозима, већ пре Листовог позиционирања у дуелу са Талбергом у чијем је граду ово монументално дело јавно изводио.<sup>132</sup> Један од раних примера подухвата да се у репертоаре уведу значајније форме, било је извођење Бетовенових соната као целовитих циклуса на реситалима Кларе Шуман (Clara Schumann Wieck) током шесте деценије века, на шта ће се потом надовезати слични подухвати Ханса фон Билова, Антона Рубинштајна и Карла Таусига током шездесетих и седамдесетих година. Ове новине Карл Далхаус је разумео као симптоме постепене промене рецепције улоге извођача. Он у том смислу истиче:

„Да се средином XIX стољећа поступно рушио примат виртуозности у корист примата интерпретације дјела, тако да се у угледној гласбеној критици [...] увријежила тенденција да се о виртуозности прије суди према критеријима интерпретације неголи обратно о интерпретацији према критеријима виртуозности, суовиси – како се чини – с идејно повијесном промјеном коју, желимо ли се послужити крилатицом, можемо карактеризирати као докидање неповијесног мишљења повијесним. [...] У институцијско-повијесном смислу је концерт виртуоза поступно замијењен рециталом или соарејом, у чијем се програму уз сонату (предмет *интерпретације дјела*) још дуго (на концу као додатак) потврђивао виртуозни *pièce* [...]“<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup> Исто, 58.

<sup>131</sup> Истражујући концертни живот у Бечу XVIII и XIX века, Мери Су Мороу (Mary Sou Morrow) није наишла ни на једно интегрално извођење сонате у периоду између 1760. и 1810. године, закључујући да је материјал на којем није могло да се импровизујем, био јако ретко заступљен. Наведено према: Kenneth Hamilton, нав. дело, 54.

<sup>132</sup> Ипак, било је и таквих концерата на којима је Лист интерпретирао позне Бетовенове сонате попут оп. 101, 106, 109, 110, 111, као и неке раније попут *Tempest* и *Appasionate*, али је симптоматично да су таква извођења углавном била резервисана са велике градове углавном у Немачкој и Аустрији.

<sup>133</sup> Carl Dalhaus, *Glazba 19.stoljeća*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2007, 139–140.

Постепено удаљавање од виртуозитета као централног означитеља извођачке праксе Ричард Лепер повезао је са ширим друштвено–историјским контекстом, примећујући да се Листова концертна каријера (као парадигматски репрезент епохе виртуозитета) која се одвијала између 1835. и 1847. године, приближно поклопила са периодом између две револуције – 1830. и 1848. године у Француској, односно историјским контекстом афирмације буржоаског идентитета, чија је он „хиперболична форма“ био.<sup>134</sup> Ипак, и поред тога што је виртуозитет, пре свега у музичкој критици<sup>135</sup>, а касније и у перцепцији јавности тумачен са израженом критичком оштрицом, он је опстао као мање или више потенциран елемент концертних наступа све до раног XX века, али не више као одраз актуелних друштвених тежњи, већ као сегмент традиције пијанистичког извођаштва.

Појава историјског мишљења манифестована у одмицању од претежног извођења актуелне музичке продукције романтизма инкорпорирањем дела ранијих стилских епоха, приметна је већ након средине XIX века, што је делом кореспондирало са буђењем интересовања за стваралаштво прошлости и у издавачачкој пракси (у овом периоду се појављују прва сабрана издања Хендла 1858. и Палестрине 1862. године, те потом и других аутора). Фундирање не само новог приступа литератури, већ имплицитно и новог идентитета пијанизма као извођачке дисциплине значило је његово све израженије профилисање као праксе заступања самог музичког стваралаштва, а не индивидуалног умећа извођача (мада ће оно свакако опстати као нарочит, па и одређујући аспект сваке пијанистичке праксе, али функционализовано и усмерено ка сасвим другачијим циљевима). Један од пионира нове репертоарске оријентације био је аустријски пијаниста Ернст Пауер (Ernst Pauer, 1826–1905) чији се *историјски концерти* које је одржао у Лондону 1863. године, сачињени од остварења насталих у распону од XVII века до актуелности његовог времена, сматрају првим те врсте.<sup>136</sup> Пауеров низ од шест концерата био је конципиран тако што је сваки започињао делима писаним за раније инструменте композитора попут Николе Порпоре (Nicola Porpora, 1686–1768), Јохана Матесона (Johann Matheson, 1681–1764), као и Доменика Скарлатија, Георга Фридриха Хендла и Јохана Себастијана Баха, те

---

<sup>134</sup> Richard Leppert, нав. дело, 201.

<sup>135</sup> Студију и рецепцији инструменталног виртуозитета у првој половини XIX века, објавио је у нашој средини Жарко Цвејић: *Žarko Cvejić, Ukročeni virtuoz: filozofija subjekta i recepcija virtuoiziteta u evropskoj instrumentalnoj muzici 1815 – 1850*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2016.

<sup>136</sup> Dorothy de Val, Syril Ehrlich, Repertoary and canon in: David Rowland (ed.), *The Cambridge Companion to Piano*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, 129.

клавсениста Фрнсоа Купрена и Жан-Филипа Рамоа а настављан остварењима Муџија Клементија, Шопена, Шумана, али и Бетовеновим позним клавирским сонатама. Овако еклектично конципирање програма било је у јаком контрасту према уобичајеној репертоарској пракси, на које ће се, са знатно већим одјеком, деценију касније у Сакнт Петербургу надовезати и Антон Рубинштајн. Своју серију *историјских концерата* Рубинштајн је осмислио не толико у интенционалном отклону од виртуозитета (који ће остати доминантна карактеристика његовог пијанизма), колико у настојању да у извођачку праксу инкорпорира историјски преглед развоја клавирске литературе. Концепт ових реситала реализованих 1885. и 1886. године, подразумевао је исто толико различитих програма<sup>137</sup> и имао је за циљ постављање могућег историјског прегледа. Програми концерата били су организовани хронолошки тако да је сваки концерт био посвећен једном музичком периоду или композитору од барока до актуелног тренутка. Програм другог концерта ја тако у целини био посвећен Бетовеновој музици и на њему су се налазиле сонате *Moonlight*, *Tempest*, *Waldstein*, *Appassionata*, Оп. 90, Оп. 101, Оп. 109 и Оп. 111.<sup>138</sup> Свакако, обим програма чија је реализација трајала између два и три сата, био је несвакидашњи у односу на реситале Листовог типа не само по садржају него и по форми. На близак подухват одлучиће се и Ханс фон Билов који је паралелно са пијанистичком, такође и у својој редакторској пракси показивао интерес за значајна дела клавирске литературе. На наступима које је одржао на турнеји по Сједињеним Државама, два програма била су уочљиво историјски интонирана.

Пример 9: Реситалски програми Ханса фон Билова на америчкој турнеји 1875–1876. године<sup>139</sup>

---

### Програм 1

Ј. С. Бах	<i>Хроматска фантазија и фуга</i>
	<i>Гавота (из Енглеске свите бр. 6)</i>
Л. в. Бетовен	<i>Соната у Ес-дуру, Оп, 31, бр. 3</i>

---

<sup>137</sup> Philip S. Taylor, *Anton Rubinstein: a life in music*, Indiana University Press, Bloomington, 2007, 269–271. Преглед комплетног програма свих седам концерата доступан је у прилогу на крају дисертације.

<sup>138</sup> Исто, 269.

<sup>139</sup> Наведено према: Lott, R. Allen., 'A Continuous Trance': Hans von Bülow's Tour of America, *The Journal of Musicology* (12/4), University of California Press, 1994, 529–549. <https://doi.org/10.2307/763974>. Приступљено 08.06.2021.

- Ф. Менделсон *Озбиљне варијације*, Оп. 54  
*Песме без речи* (бр. 3, 19, 21, 34)
- Ф. Шопен *Ноктурно*, Оп. 27, бр. 2  
*Валцер*, Оп. 42  
*Полонеза*, Оп. 53
- Ф. Лист *Голндолијер* и *Тарантела* (из друге свеске *Година ходочашћа – Венеција и Напуљ*)

## Програм 2

- Л. в. Бетовен *Соната у цис-молу*, Оп. 27, бр. 2 (*Месечева*)
- Р. Вагнер *Пролећна песма* (из *Холанђанина луталице*)
- Р. Вагнер/Ф. Лист *Хор ходочасника* (из *Танхојзера*)
- Д. Скарлати *Мачкина fuga*
- Ј. С. Бах *Сарабанда* и *Пасње* (из Енглеске свите бр. 5)
- Г. Ф. Хендл *Чакона у Еф-дуру*
- В. А. Моцарт *Менует* и *Жига*
- Ф. Шуберт *Емпромпти*, Оп. 90, бр. 2
- Ф. Шуберт/Ф. Лист *Ave Maria*
- Ф. Лист *Бечке вечери: Валцер-капричо по Шуберту*  
*На језеру Валеништат* (из прве свеске *Година ходочашћа: Швајцарска*)  
*Бриљантна мазурка*  
*Мађарска рапсодија* бр. 12

---

Контекстуалитзујући настојања ка оваквој врсти конципирања програма унутар ширих политичких и друштвених мена епохе, Хамилтон наводи:

„Програми попут ових, били би потпуно незамисливи неколико деценија раније, када је укључивање само једне соло сонате на јавном концерту [...] подстицало неодобравајуће коментаре. Шта се догодило у међувремену? На првом месту стандардан репертоар који је генерално прихватио ремек-дела постепено се усталио, а пијаниста је све више узимао улогу *интерпретатора* ремек-дела, уместо својих личних комада. Вилијам Вебер је убедљиво аргументовао да је револуција 1848–1849, свеједно да ли успешно или не, формирала јак подстрек за овај развој. „Музички класици“, како је Вебер сугерисао, „дошли су да понуде

морално усхићење, космополитско вођство у времену које је очајнички потребовало јаке нове културне традиције.<sup>140</sup>

Наслеђе поменутих програмских преоријентација било је веома плодотворно за постепено формирање два модела концерта који ће у мањој или већој мери, опстати током читаве модернистичке епохе – 1) *конзерваторијумски*<sup>141</sup> који је базиран на принципу хронолошког презентовања литературе и који је по правилу отпочињао Баховим делом, а затим се настављао класичном сонатом (углавном Хајдна, Моцарта или Бетовена), и романтичарским програмом заснованим на лирским и виртуозним комадима, и – 2) *монографски*, базиран на презентацији опуса једног композитора. Може се, међутим, запазити и то да су оба модела заправо представљала деривате концепата Рубинштајнових историјских концерата. Ипак, све до почетка XX века упоредо са тенденцијама ка стандардизацији ових концертних модела, поједини пијанисти конципирани су своје концерте на искуствима ранијих пракси, те су тако елементи Листових виртуозних реситала често комбиновани са хронолошки конципираним програмима. Међу њима се као сликовит пример може навести повратнички концерт Игњаца Падеревског 1922. године<sup>142</sup> након неколико сезона одсуства са сцене и чије се трајање протегло на читаву три сата. Почетком века Феручо Бузони и Мориц Розентал такође су били међу уметницима који су прижили допринос традицији историјских концерата дајући своје прегледе клавирске литературе, међутим са све већим учвршћивањем канонског репертоара на сцени потреба за оваквим подухватима је опала како међу публиком тако и међу самим извођачима који дату врсту прегледа премештају у студио.

Током прве половине XX века консолидација репертоара одвијала се тако једнако на сцени колико и унутар све ширег дискографског контекста. Мада је у овом периоду још увек било и интенција ка задржавању ефектних дела стваралаца романтизма у праксама Емила фон Зауера, Владимира де Пахмана или Ежена д'Албера (у чијем се дискографском опусу осим значајнијих дела могу пронаћи његове властите композиције, затим романтичарске обраде стваралаца ранијих епоха, те минијатуре Терезе Карењо и других касније заборављених композитора), све је више преовладало усмерење ка програма заснованим на остварењима значајних фигура музичке историје. У том смислу, с почетком века евидентно је успостављање праксе

---

<sup>140</sup> Kenneth Hamilton, нав. дело, 60.

<sup>141</sup> Термин је преузет из: Stephen Zank, нав. дело, 195.

<sup>142</sup> Keneth Hamilton, нав. дело, 68.

интегралног извођења дела опуса једног ставараоца или сегмента жанра, о чему сведочи и дискографија која у новом медијском контексту остварује функцију блиску некадашњим историјским реситалима. Тако је већ 1920. године Феручо Бузони на Дуо-Арт клавирским ролнама забележио комплетан опус Шопенових *Прелида Оп. 28*, да би исти подухват чак четири пута [sic!] до средине века поновио и Алфред Корто (1926, 1933, 1942 и 1957. године). Доприносе заокруживању прегледа Шопенових дела даје и Вилхелм Бакхауз снимањем обе свеске *Етида* Оп. 10 и Оп. 25, 1927. године. Консолидација преромантичарског репертоара у дискографији међуратног периода репрезентована је подвизима Едвина Фишера који између 1933. и 1936. године бележи обе свеске *Добротемперованог клавира* Ј. С. Баха, док се Марсел Мејер посвећује извођењу *Соната* Доменика Скарлатија, начинивши најпре снимке 27 дела овог жанра између 1946. и 1949, којима придружује још 32 *Сонате* у студијским сесијама 1954. и 1955. године. Тенденција ка подизању квалитета репертоара била је у уској вези са новим објективистичким приступом уметности пласираним почетком века. Историјско мишљење које је у пијанизму освојено током друге половине деветнаестог века, ипак је у интерпретацијама те „новоосвојене“ историје унутар индивидуалних пијанистичких пракси задржало аспект презентације субјективитета извођача, али је у новим околностима које су наступале, ипак бивало постепено превазилажено.<sup>143</sup> Позитивно искуство самог историјског мишљења, доживело је у модернистичким поетикама пуну експлоатацију, али на квалитативно новим основама, те су репертоарски концепти XX столећа свакако баштинили продоре до којих је дошло на прелому два века. Сагледавајући тенденције у развоју пијанистичких програма током деветнаестог и двадесетог века Џон Гулд (John Gould) указује да се период између 1870-их и 1950-тих више одликовао консолидацијом него променама репертоарских концепата.<sup>144</sup> Потребно је у овом погледу нагласити да је главни критеријум обликовања репертоарског канона двадесетог века управо је била уметничка вредност дела, из чега се може ишчитати несумњива модернистичка елитистичка и валоризацијска позиција. Неговање концепта ремек-дела којим је репрезентован идеал савршене уметничке творевине, нераздвојиво је био повезан са афирмацијом објективистичког приступа

---

<sup>143</sup> Многи пијанисти међуратне епохе који су у неким од аспеката своје праксе манифестовали модернистички сензибилитет, у другим аспектима су задржавали елементе романтичарске стилистике свирања. Међу њима се тако може навести пример Јозефа Хофмана чије је уважавање нотног текста егзистирало са флукуацијама темпа као симптомом традиционалног начина обликовања музичког тока.

<sup>144</sup> John Gould, *What Did They Play?: The Changing Repertoire of the Piano Recital from the Beginnings to 1980*, *The Musical Times*, Vol. 146, No. 1893 (Winter, 2005), Musical Times Publications Ltd., London, 75.

музичком тексту у чијој је структури оно било садржано и чија је доследна репродукција обећавала идеално отелотворење у звуку.

При разматрању промена у репертоарским концептима с почетка прошлог века, неопходно је имати у виду и утицај појаве снимања музике, односно нових медијски посредованих начина презентације и конзумације саме извођачке праксе. На самом историјском крају модернистичке епохе, она је довела и до дислокације пијанистичке праксе из реалног у виртуелан простор репрезентоване деловањем Глена Гулда (Glenn Gould), чиме је како Џим Самсон примећује, друштвена циркулација музике ушла у „пост–концертно доба.“<sup>145</sup>

У ретроспективном погледу на историју пијанизма модерне епохе, могу се издвојити три етапе. Док је прва од њих била репрезентована праксом виртуозитета у којој је дошло до пуне афирмације како субјекта интерпретације, тако и самог инструмента, друга етапа обележена је појавом „историјске свести“, и заснивањем модерних прототипа концерата и програма, уз још увек наглашено присуство субјективистичког приступа интерпретацијите бис е могла назвати пост-виртуозном, субјективно-историцистичком или пак, позно-романтичарском. Током првих деценија XX века, њу одмењује нови објективистички приступ музичком материјалу профилишући трећу етапу као модернистичку.<sup>146</sup> Њена историјска актуелност одржаваће се све до последњих деценија прошлог века када ће нови дискурс историјски информисаног извођаштва афирмисати нове естетичке и поетичке парадигме.

---

<sup>145</sup> Jim Samson, The practice of Early Nineteen-Century Pianism in: Michael Talbot (ed.), *The Musical Work: Reality or Invention*, Liverpool University Press, Liverpool, 2000, 23.

<sup>146</sup> Џим Самсон периодизацију историје пијанизма спроводи у визури институционалних промена, наводећи такође три периода који имају нешто другачије историјске оквирности, а то су по њему: пре–концертно, концертно и пост–концертно доба. Више у: Исто, 110–127.

### 1.3. Развој инструмента

Међу материјалним чиниоцима који су имали конститутивног утицаја на профилизацију пијанистичке естетике у епохи модернизма, централни значај имао је инструмент са чијим су развојем непосредно кореспондирале како извођачка, тако и стваралачка пракса. Специфичност историјског развоја пијанизма као извођачке дисциплине управо лежи у континуираном суочавању са променама у конструкцији, механици и изражајним могућностима клавира. Однос извођачке праксе и инструмента тако се од самих почетака утемељио у „зачараном кругу“ међусобних утицаја унутар којих је сама пракса подстицала развој клавира, управо онолико колико је и његово усавршавање отварало нове просторе креативности и померања естетичких и поетичких аспеката пијанистичке уметности. Динамику овој међузависности од средине XIX века давала је идеолошка матрица модернизма управо центрирана на дискурсу прогреса, односно поверењу у техничко-технолошка средства као покретаче напретка, остављајући на пољу пијанизма рефлексije евидентне у фетишизацији модерног клавира као инструмента који у епохи своје пуне афирмације (и свакако техничког усавршавања) на концертном подијуму одмењује све своје претходне историјске варијанте или претече. Преовлађујуће уверење актера епохе да је усавршени звучни и изражајни дијапазон модерног клавира кадар да испуни све претпостављене жеље и интенције композитора прошлости за инструментом снажније сонорности и већег тонског варијабилитета – било да се мислило на Јохана Себастијана Баха и чембало, Моцарта и фортепијано или Шуберта и његову рану варијанту клавира – имало је значајне консеквенце на естетско преобликовање дела оних ранијих стваралаца који су изворно компоновали за друге и другачије типове *клавијатурних* инструмената. Из естетске „униформизације” музичких дела различитих епоха<sup>147</sup> оствариване кроз звук модерног клавира, могао би се ишчитати симптом модернистичке историјске окренутости од прошлости, али и тежње која се у модернизму тицала стварања „универзалног језика“ који је нарочито у репродуктивној уметничкој пракси попут пијанизма подразумевао не само стилистичку стандардизацију извођења, већ са њом у вези и унификацију самих материјалних

---

<sup>147</sup> Како не би дошло до забуне у вези са питањима феноменолошког одређења музичког дела, овде се под „звучком“ дела подразумева његова претпостављена изворна аудитивна димензија остварена на аутентичном инструменту који до почетка XIX века свакако није био клавир у модерном облику.



средстава на којима су пијанисти изводећи литературу уобличавали естетске норме интерпретације, односно креирали такав универзални језик<sup>148</sup>.

Премда се клавир у процесу трансформисања у модеран инструмент са најдраматичнијим интервенцијама суочио још почетком XIX века<sup>149</sup> – када покушаји у правцу његовог унапређења нису заобилазили ни најразличитије експерименте и промене у спољашњој грађи, као ни увођење сасвим нових елемената механике, од којих су неки потом били и одбацивани – са конструкторским разрадама наставило се не мање интензивно и након средине века, углавном у виду даљих побољшања достигнуте форме унапређивањем квалитета самог звука и својстава механике.<sup>150</sup> Један од пројеката односио се тако на постизање веће репетитивности тона, односно превазилажење ограничења такозване бечке механике (*Prellmechanik*) која – премда је код појединих произвођача била задржана све до почетка наредног столећа (*Безендорфер* [*Bösendorfer*] је се ослобађа тек 1909. године) – током последњих деценија XIX века постепено све учесталије одмењивана усавршенијом механиком преузетом од *Ерарових* и *Брадвудових* инструмената. Како Рипин примећује „до опадања бечке механике дошло је због промене естетских парадигми у свирању [*sic!*]“ али и њене непоузданости јер су, „бечки клавире захтевали [не само] осетљивог и саосећајног пијанисту старе школе, већ и градитеља који је био вешт техничар и радио са интуитивним осећајем, с обзиром на то да је механику било много теже прецизно наштеловати у поређењу са модерном, која је била потпомогнута бројним елементима за подешавање.“<sup>151</sup> Конструкторска достигнућа увођена од средине века обухватала су,

---

<sup>148</sup> Уколико би се под појмом језика у најопштијем смислу подразумевао систем гестова, гласова и симбола у сврху презентације и размене одговарајућих концепата, он би се – транспонован у поље пијанизма (као и извођаштва уопште) – односио на динамичке, агогичке, артикулационе и све остале могуће особености звука и његовог обликовања омогућене изражајним својствима модерног клавира. Дате специфичности звука модерног клавира само су претпоставке специфично конципираног звучног репродуковања односно *интерпретирања* музичког дела, а начини употребе изражајних могућности модерног клавира управо су питања интерпретативног језика којим се посредује или гради одговарајуће музичко значење. На пример, употреба десног (*sustain*) педала у извођењу Моцартове музике поступак је којим се могу истаћи њена различита карактерна својства (драмска или лирска), па често и хепертрофирати. Овакви поступци су постали конвенција, односно особеност модерног интерпретативног језика какав није постојао у време настанка музике Бечког класичара.

<sup>149</sup> Искрпан преглед техничког развоја клавира од самих почетака до XX дао је Едвин М. Гуд у: Edwin M Good, *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos - A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grand*, Stanford University Press, Stanford, 2001.

<sup>150</sup> Исто, 197.

<sup>151</sup> Edwin Ripin и др, *Pianoforte*, *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021631>, приступљено 09.09.2021.

тако, између осталог, поступно проширивање звучног опсега до  $7\frac{1}{4}$  октава,<sup>152</sup> моделовање облика и промену материјала чекића у циљу оваплоћења што сонорнијег тона веће динамичке варијабилности, замену дрвеног опасивача чивија металним што је уз увођење челичне харфе омогућило већу напетост жица и дуже држање штима, затим додавање трећег педала, али и такве револуционарне патенте као што је укрштање жица дубљих и виших регистара у сврху повећања звучног волумена инструмента које *Стенвеј (Steinway & Sons)* уводи 1859. године, а током наредних деценија прихватају и остали европски произвођачи.<sup>153</sup>

Стандардизација модерног клавира свакако није представљала изолован процес и може се пратити као синхрона чињеница стилистичком развоју музике, (ре)позиционирањима инструмента и саме музике у контексту друштвених облика њене конзумације<sup>154</sup>, а у вези са тим и са профилизацијом пијанистичке професије и њеног ситуирања унутар нових концертних простора веће површине и запремине, што је изискивало и инструменте далеко веће снаге<sup>155</sup>. Контекстуално посматрано, развој клавира у епохи модерне било би немогуће одвојити од општих тенденција које су обележиле епоху индустријализације и у другим сферама производње, те се од прелома два века може пратити процес обележен нестајањем изражених разлика међу националним конструкторским приступима у корист преовладавања јединствених градитељских модела. Овоме су посебно још раније допринела појављивања водећих произвођача клавира на Светским изложбама у Лондону (1862) и Паризу (1867) као манифестацијама које су представљале апологије глобалног замаха индустријализма, те потребе за разменом знања и технологије. На њима је постала евидентна технолошка предност коју *Стенвеј* као нови амерички произвођач с једне, те немачке фирме са друге стране показују над традиционалним конкурентима из Француске и Енглеске.

---

<sup>152</sup> Значај овог помака најдиректније се реперкутовао на саму ставралачку праксу. Ово потврђују већ Бетовенове клавирске сонате кроз које се може пратити поступност ширења опсега инструмента од последњих година XVIII века до 1820-их година.

<sup>153</sup> Овом приликом не би било могуће набројати све конструкторске новине које коначно „дефинишу“ модеран клавир какав се коначно уобличава на прелому два века, али треба навести да прихватање новитета није текло симултано међу градитељима и индивидуални историјати се понекад и значајно разликују. Тако су, илустрације ради, на пример, британски *Брадвуд (Broadwood)* и француски *Егард (Egard)* прве инструменте са укрштеним жицама произвели тек крајем XIX, односно почетком XX века, док је немачки *Блитнер (Blüthner)* истражујући могућности веће сонорности у највише три октаве додао и четврту жицу са функцијом вибрирања и увеличавања аликвотног потенцијала одсвираног тона на суседним жицама. *Безендорфер* 1990. године уводи и модел „Империјал“ дужине 290 cm (наспрам уобичајених 270–280 cm) и додатим тоновима у басу до  $'''C$ , који је до данас остао актуелан модел ово произвођача.

<sup>154</sup> Појава усправних клавира (пијанина) била је тако подстакнута све већом потребом средње класе за јефтинијим инструментима прилагођеним стамбеним условима живота.

Исказујући у овом преломном историјском тренутку за коначно модерно уобличење инструмента веома малу спремност за промену конзервативних приступа његовој градњи, ови произвођачи ће у наредним деценијама изгубити превласт на тржишту, а у појединим случајевима и потпуно нестати са историјске сцене. Како Дејвид Роуланд сумира:

„*Стенвеј* је излагао на обе [манифестације] и последица тога била је да су његове иновације одмах биле преузете и копиране од стране прогресивнијих европских произвођача. Немачка је предњачила, нарочито са новијим компанијама као што су *Бекштајн* и *Блитнер* (обе основане 1853. године), премда су и неке старије фирме такође усвојиле нову технологију – *Штрајхер* је, на пример, представио клавир са металним оквиром и укрштеним жицама 1867. године. Енглези и Французи су, у целини, били реакционарнији. Фирме које су извршиле значајан утицај раније у веку, као што су *Брадвуд* и *Ерар*, наставиле су да буду скептичне према најновијим достигнућима како у дизајну клавира тако и у индустријској пракси: посетилац *Ерарове* фабрике 1894. године, на пример, приметио је да је 'сваки чекић и даље три пута ручно био пресвлачен пре него што је на њега наношен спољни омотач, за разлику од процеса машинског [sic!] покривања који се користи у Америци и Немачкој.' Такве праксе су биле расипничке и повећале су трошкове, а *Ерарова* фирма је кренула ка суноврату. *Плејел*, раније током столећа далеко највећи *Ераров* конкурент у Француској, прошао је прилично боље усвајањем нове технологије и праксе; али нико у Европи није могао да парира развоју немачке клавирске индустрије и до краја XIX века скоро сви виртуози свирали су на америчким или немачким инструментима.“<sup>156</sup>

Чињеница да је производња помоћу најсавременијих технолошких средстава створила инструмент модерних карактеристика, универзалних својстава и уједначене поузданости унутар великих производних серија, отворила је са своје стране простор и за стандардизацију интерпретације, која ће осим захваљујући инструментима, симултано бити све снажније условљавана и другим факторима као што су пракса снимања, тржишна распрострањеност носача звука, пијанистичка такмичења и др.

Овоме треба додати да је услед континуираног повећања средње класе са обе стране Атлантика, све до првих деценија XX века потражња за клавирима доживљавала рапидан раст, те да су се са развојем технолошких услова рада, производни капацитети увећали више него икада раније. Велику промену у периоду од 1860. до Првог светског рата означио је прелазак са занатске производње клавира на фабрички систем, а све већа потражња условила је да између 1870. и 1910. године

---

<sup>156</sup> David Rowland, *The Piano since c.1825* in: David Rowland (ed.), *The Cambridge Companion to the Piano*, Cambridge University Press, New York, 2004, 48.

пораст производње буде петнаест пута у Сједињеним Државама, односно осам пута у Немачкој! Из нешто другачијег угла посматрано, „Такав раст сугерише да је“ како Рипин констатује „у другој половини века дошло до даљег нарастања оних тежњи које су већ биле изражене у првој половини: да чак и најскромнији дом има клавир на коме се може свирати добра музика, да клавир буде олтар [sic!] домаћинства, салонски оркестар, центар и фокус концертне сале.“ У овом смислу, пијанисти су и у XX веку „наставили да одржавају статус водећих звезди музичког света. Међународне турнеје Рубинштајна, Билова, Падеревског и других наставиле су традицију коју су започели пијанисти попут Листа, Талберга и Кларе Шуман, представљајући највише домете пијанизма пред све већим бројем људи.“<sup>157</sup>

Постепена специјализација пијанистичке професије, међутим, означила је све веће одмицање од извођења савремене литературе, а у правцу афирмације историјских остварења, што је представљало новину посебно када се у обзир узме чињеница да је у XIX веку актуелна музичка продукција – која је укључивала и дела самих извођача као композитора „у првом лицу“ – чинила тежиште репертоара. Ова околност условила је почетком новог столећа промену односа репертоара и инструмента, јер је у поређењу са праксом XIX века, када је актуелна литература углавном била извођена на инструменту за који је и писана, сада случај био другачији. Мада су се од почетка XX века програми клавирских реситала проширивали и делима савремених стваралаца који компонују за модеран клавир попут Дебисија, Равела, Бартока или Прокофјева, тежиште репертоара остало је на остварењима романтизма као непосредне музичке прошлости и традиције (са екстензијама ка опусима већ канонизованих фигура XVIII века попут Баха, Доменика Скарлатија или Моцарта), да би даље током столећа, инаугурисањем „новооткриваних“ стваралаца преромантичарских епоха, фокус бивао и додатно историјски продубљиван. Занимљиво је да је у том смислу савремени инструмент у свом развоју „претекао“ репертоар, те условио да литература стварана до новог столећа, односно уобличиња савременог клавира буде не само протумачена развијенијим инструментом од оног за који је компонована, него и да у таквој ситуацији остане „замрзнута у вечној садашњости“. Тумачећи промене почетком XX века, Паракилас наводи да је:

„Овај недостатак новина у инструментима и репертоару био сам по себи нов за концертну културу, а композитори, извођачи и публика морали су томе да се прилагоде. Као и у

---

<sup>157</sup> Edwin Ripin и др, исто.

претходним столећима, неки од најбољих пијаниста двадесетог века такође су били важни композитори, али Феручо Бузони, Сергеј Рахмањинов, Бела Барток и Бењамин Бритн — за разлику од Моцарта, Бетовена, Шопена и Листа — оставили су траг као пијанисти извођењем класике управо колико и свирањем сопствене и музике својих савременика. За њих је, у поређењу са претходницима, компоновање за сопствени инструмент постало вежба стварања музике на темељима система постављених у прошлости [...]; за разлику од претходника, они нису могли очекивати да иновације у дизајну клавира остваре нове могућности звука. Истовремено, конзументи музике савремених композитора радикално су се променили. [...] Сергеј Прокофјев и Пјер Булез нису могли да пишу сонате и за аматере и за професионалце (или за кућну и концертну салу), као што су Шуман, па чак и Равел писали велика и мала клавирска дела; уместо тога, писали су их готово искључиво да би их на концертима свирали професионални извођачи – [специјално профилисани] стручњаци за савремену музику.<sup>158</sup>

Индустријски аспекти развоја клавира добили су почетком XX века и технички неупоредиво изразитију консеквенцу у поређењу са конвенционалним инструментима конструкцијом такозваних *механичких клавира* који су могућношћу за аутоматском репродукцијом музике представљали револуционарну новину, стичући веома брзо широку популарност. Ове направе биле су претходнице медијског посредовања музике и тиме кроз постепено афирмисање све мање употребе активног свирања биле међу факторима који су довели до наглог опадања интересовања за класичан клавир који у времену све изразитије експанзије грамофона и радија, односно оријентације ка конзумацији музике на нове технолошки посредоване начине, никада више неће повратити распрострањеност у сфери приватног живота грађанске класе. Ипак, ове чињенице не умањују један други аспект значаја механичких клавира као најранијих средстава репродукције пијанистичке праксе.<sup>159</sup> Изузимајући појаву ових новитета, динамика производње клавира која је до XX века била обележена сталним унапређивањем његових карактеристика, манифестоваће почетком новог столећа заустављање тренда тргања за иновацијама, чиме се као што је речено, модеран клавир

---

<sup>158</sup> James Parakilas, Mark Tucker, Michael Chanan, 1900s to 2000: New Voices from the Old Impersonator in: James Parakilas (ed.), *Piano Roles, A New History of the Piano*, Yale University Press, New Haven, London, 2004, 289.

<sup>159</sup> Популарност новог, механичког клавира, најбоље илуструју статистичке чињенице да је ”Између 1900. и 1930. у САД продато 2,5 милиона [ових] инструмената. У Лондону, трговачки регистар из 1922. наводи најмање 52 произвођача. Године 1900. направљено је 171.000 „обичних“ клавира и 6.000 свирачких клавира; до 1925. године, на врхунцу популарности клавира, укупно је било 136.000 обичних клавира и 169.000 механичких клавира.” Наведено према: Arthur Ord-Hume, *Player piano*, *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021928>, приступљено 10.09.2021. Више о значају механичких клавира видети у поглављу посевећеном пракси снимања музике у овој дисертацији.

коначно и конституисао. Занимљива је контекстуализација овог феномена дата од стране Џејмса Паракиласа који наводи да су се „на крају Првог светског рата, у тренутку катаклизминке патње и дезоријентисаног друштвеног преокрета широм индустријског света, ствари промениле. По први пут у историји инструмента, не само да је продаја почела да дугорочно опада [него су и] произвођачи клавира престали да експериментишу са својим производом и чак повукли рецентне иновације. На пример, након што је продаја механичких [аутоматских] клавира нагло пала касних 1920-их, произвођачи су их повукли из производње. Уопштено говорећи, само су конвенционални клавири, веома блиски по облику какав су добили на прелому векова, наставили да се производе.“<sup>160</sup>

Историјски гледано, процес коначног уобличења савременог клавира поклопило се са успоном модернистичке културе у којој ће пијанизам као специјализована професија еманципована од композиторског „залеђа“, престати да доминантно учествује у заступању музичке савремености и окренути се истраживању прошлости манифестујући у томе разноврсне актуелне визуре. Достигнуте техничке и изражајне могућности савременог инструмента постаће средство бурног развоја модерне педагогије, теоријског, естетичког и сваког другог промишљања пијанизма, те њиховог медијског документовања у формама интерпретација као уметничких форми.

---

<sup>160</sup> James Parakilas, Mark Tucker, Michael Chanan, нав. дело, 288.

## 1.4. Утицај снимања музике на конституисање модернистичке извођачке парадигме

### 1.4.1. Контекстуална питања и развој технологије

Појава технологије која је крајем XIX века омогућила бележење музичке интерпретације, означила је драматичну промену форме њене егзистенције, начина дистрибуције, а последично и рецепције, односно ауторецепције. Нови контекст медијског посредовања музике имао је далекосежне консеквенце не само на праксу њене конзумације која је све више трасирана тржишним принципима и обликована као производ музичке индустрије – односно измештана из јавне, концертне у приватну кућну сферу – већ и на промену естетичких норми њеног обликовања у самим извођачким праксама. У том смислу пракса снимања остварила је један од пресудних утицаја на промену концепата интерпретације музичког дела те је, коинцидирајући са другим чиниоцима попут усавршавања инструмента и акустике концертних простора, као и развијања методичких поставки у педагошкој пракси, током прве половине прошлог века конститутивно учествовала у профилисању модернистичког проседеа у извођаштву. Контекстуално гледано, појава музичких снимака означила је преломни тренутак у историји извођачке уметности која се, кроз могућност фиксирања и трајног чувања, први пут суочила са промишљањем тестаментарности, а с тим у вези и са аутореклексивношћу која је коректорским утицајем снимака на извођачку праксу нужно исходовала променама у стилистици и естетици интерпретација.

Сагледавана у историјској визури, пракса снимања музике била је обележена бурним развојем технологије пролазећи кроз различите експерименте у потрази за што савршенијим бележењем звука. Ови подухвати рефлектовали су променљивост квалитета записа који је сасвим поступно ишао у правцу све егзактније репродукције извођачког чина. Отисну тачку овог процеса представљала је појава *фонографа* као првог механизма којег је (надовезујући се на више ранијих покушаја различитих инжењера<sup>161</sup>) Томас Едисон (Thomas Alva Edison) конструисао 1877. године.

---

<sup>161</sup> Један од њих је био *фоноаутограф*, уређај који је још 1857. године конструисао Едуар-Леон Скот де Мартенвил (Édouard-Léon Scott de Martinville). Поступак снимања подразумевао је бележење вибрација које ствара звук помоћу игле на папирни ваљак. Фоноаутограф, међутим, није могао и да репродукује забележени звук.

Практичан за комерцијалну употребу, фонограф је био базиран на принципу механичког бележења звучних вибрација на цилиндар, што је била технологија која ће уз извесна побољшања остати главни ослонац Едисонове компаније као једног од водећих произвођача, све до њеног гашења 1929. године. Премда иницијално намењена бележењу гласа, фонографска технологија омогућавала је снимање било којег извора звука, те током последње две деценије XIX века у овој техници настаје низ звучних записа који, мада испрва ограничени на трајање између два и четири минута и веома скромних аудитивних квалитета, репрезентују прве успешне покушаје у датом правцу. Упоредо са раним развојем фонографа, Емил Берлинер (Emile Berliner) 1887. године конструише *грамофон* као конкурентан уређај, заснован на принципу блиском фонографу, али користећи диск (уместо цилиндар) као објекат утискивања звучних вибрација које су се потом посредством игле-читача преносиле и појачавале у хорни за репродукцију.<sup>162</sup> Два медијума постаће основа развоја дискографске индустрије на размеђи два века која на организован начин почиње деловање оснивањем прве фабрике фонографа у Паризу 1894. године од стране Шарла и Емила Патеа (Charles Pathé, Émile Pathé) који за првих десет година рада реализују преко дванаест хиљада снимака.<sup>163</sup> Међу уметницима који остварују најраније тонске записе на овим уређајима били су махом припадници романтичарске генерације попут сопрана Мери Гарден (Mary Garden), те Јоханеса Брамса који бележи сегмент клавирске транскрипције своје *Мађарске рапсодије број 1*<sup>164</sup>, док нешто раније за Едисонов фонограф то чини и пијанистички вундеркинд Јозеф Хофман остварујући тако 1887. године први запис извођења једног клавирског дела, на шта се надовезује и Ханс фон Билон записом Шопенове мазурке. Ови рани снимци у трајању од неколико минута услед веома слабог квалитета звука историјски значај имају пре као артефакти технолошког узлета модерног индустријског доба, него као поуздана сведочанства извођачког умећа уметника који су их начинили. Ипак, и поред тога они представљају међашне тачке између „изгубљене историје“ извођаштва XIX века о којој не постоје примарни извори (и о којој се научни дискурс успоставља на основу секундарне грађе) с једне, и звучно документоване историје управо на тонским записима, с друге стране.

---

<sup>162</sup> Више о технологији снимања у: Neal Peres da Costa, *Off the Record – Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford University Press, Oxford, 2012, 3–40.

<sup>163</sup> Leonard M. Marcus, "Music recording", *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/music-recording>, приступљено 04.02.2021.

<sup>164</sup> Овај оскудан тонски запис на којем Брамс пре извођења изговара своје име, доступан је на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=yRcMPxbaDAY>



Исте године када своју делатност утемељују браћа Пате, серијску продукцију грамофонских дискова започиње и Берлинер остварујући веома брзо комерцијалну предност која је проистацала из лакше производње и употребе ове варијанте носача звука<sup>165</sup>. Оснивањем компаније *Грамофон* 1898. године у Берлину и њених подружница у ХанOVERу, Лондону и Паризу, Берлинер постаје водећи европски произвођач плоча и то првенствено захваљујући издавачкој политици која је инаугурисала концепт сарадње са највећим уметницима времена, попут италијанског тенора Енрика Каруза (*Enrico Caruso*) са којим 1902. године реализује снимке на самом почетку његове светске каријере.<sup>166</sup> Увиђајући да би највећи комерцијални успех могао бити остварен транспоновањем већ установљених модела продукције концертних догађаја тежишно ослоњених на наступе великих интерпретатора у нови медијски контекст, Берлинер је развој дискографске индустрије почетком века трасирао по уходаним стазама продукције и конзумације живе музике, доприносећи масовном порасту интересовања за медијски транспонован класични репертоар који до 1910. године достиже 85% укупне продукције носача звука.<sup>167</sup> Осим у Сједињеним Државама, дискографска индустрија је почетком XX века тако била утемељена и у Енглеској, Немачкој, Аустрији, Француској, Русији и Шпанији, те је до Првог светског рата извођачка пракса већ увелико фундирала своју двоструку појавност у концертном и медијском контексту.

У овом светлу значајно је поменути запажање Марка Каца да је експанзија нових медија била снажно обележена „просветитељским“ пројектом култивације музичког укуса најширег слушачког аудиторијума, те је оријентација на продукцију такозване „добре музике“ била један од императива издавача тог времена. Посматрајући овај процес на америчком тлу на којем је до почетка века музичка култура у најширем друштвеном контексту била на веома ниском ступњу, Кац указује на постојање „две перцепције широко распрострањене у Америци раног двадесетог века: да је класична музика била моћна културна и морална сила којој Американци нажалост нису били изложени, и да технологија, можда више од било којег другог агента, може да подстакне позитивне друштвене промене.“<sup>168</sup> Несумњиво, нова

---

<sup>165</sup> За разлику од технологије цилиндара која је у почетку допуштала свега 25 копија оригиналног снимка, грамофонски забележени снимци могли су се репродуковати на неограниченом броју носача звука.

<sup>166</sup> У Русији је компанија *Виктор* 1901. године забележила извођење Фјодора Шаљапина.

<sup>167</sup> Leonard M. Marcus, нав. дело.

<sup>168</sup> Mark Katz, *Capturing Sound – how technology has changed music*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, 2004, 49.

технологија је постала трансмитер модернистичке идеје друштвеног прогреса у којем је класична музика као један од највиших облика вредности, те најсуптилнијих израза духа модерне Западне цивилизације постављена као парадигматско средство остварења жељене културне еманципације.<sup>169</sup> „Технолошки утопизам“ позног XIX и раног XX века утемељен у веровању да је „технологија решење за невоље које муче савремени живот и средство за постизање савршеног друштва“<sup>170</sup> инаугурисао је фонограф као „медијатора“ овог пројекта. Ипак, узлет овог еманципаторског покрета био је праћен и постепеним све већим упливом популарних жанрова у дискографски репертоар, у првом реду рег-тајма средином друге деценије века, да би се већ 1917. године појавиле и прве цез плоче.

Настојећи да унапреде развој индустрије, компаније *Виктор (Victor)* и *Колумбија (Columbia)* 1902. године удруживањем својих патената промовишу нову технологију снимања на воштаним плочама<sup>171</sup> (*shellac record*) задржавајући акустички принцип репродукције. Унапређен систем, међутим, није створио значајније помаке у аспекту квалитета звука, те су се све до појаве електричног начина снимања, инаугурисаног 1925. године, акустични поступци бележења и репродукције одликовали врло скромним опсегом фреквенција и трајања. У том погледу низ компромиса морао је бити прављен мимо жеља извођача, па су тако на првим снимцима симфонијске музике, деонице виолончела и контрабаса нужно замењиване лименим дувачким инструментима чији је звучни опсег могао бити ефектније ухваћен

---

<sup>169</sup> Кац наводи и да је почетком прошлог века прецепција у Сједињеним Државама била таква да је подразумевала како „само Европа производи оно што је познато као 'добра музика' (варијанте ове синтагме су биле на сличан начин интониране у форми суперлатива: 'боља класа музике', 'првокласна музика', 'сјајна музика' и 'најбоља музика'). Иако је типично означавао западноевропску класичну традицију, термин је имао сложене конотације. Таква музика је у Америци сматрана цивилизујућим утицајем и средством моралног подизања (подвукао С.Ц.). Као што је објашњено у једном тексту [...] из 1922. године: 'Тамо где постоји љубав према доброј музици, увек је обећан добар морал, добро грађанство, јер љубав према истинитом и лепом чини боље мушкарце и жене и бољи свет у коме се живело.' Веровало се и да љубав према 'доброј музици' одвраћа младе људе од њене претпостављене моралне и естетске супротности: популарне музике, посебно рег-тајма и цеза. Као што је један наставник музике написао: 'Ако деца уживају у Шумановом *Сањарењу*, Шубертовој *Серенади* и *Хору ходочасника* из Танхојзера, неће им бити стало до тога да слушају раг-тајм и јефтину уличну музику.' А када је Ен Шо Фокнер, једна од великих пропагатора 'добре музике' и фонографа, питана у чланку из 1921. 'Да ли цез ставља грех у синкопу?', није било сумње какав је био њен одговор. Коначно, 'добра музика' је виђена као средство за побољшање културног положаја земље у целини. 'Ако Америка икада жели да постане велика музичка нација, као што је постала комерцијално и политички', тврдила је утицајна просветитељка Френсис Елиот Кларк 1920. године, '[она] мора проћи кроз образовање свих да знају и воле добру музику.'“ Наведено из: исто, 50.

<sup>170</sup> Исто, 51.

<sup>171</sup> Колумбија ју је започела још у последњим годинама претходног столећа.

помоћу хорне за снимање<sup>172</sup>. Постепено повећање трајања забележеног звука омогућило је крајем прве деценије снимање већих форми, па је тако 1909. године пионирски начињен снимак целе Свите из балета *Круко Ораишић* Чајковског, док је Вилхелм Бакхауз следеће године забележио (додуше скраћену) верзију првог става Григовог *Концерта за клавир и оркестар*.<sup>173</sup> Занимљиво је да је са порастом интересовања за нови начин слушања музике, створена тржишна конкуренција између снимака инструменталних солиста и оперских уметника о којој сведочи репертоар сачињаван од „лакших“ музичких комада који су могли осигурати и већу продају. Ипак, иако је у почетку репертоарска политика на сцени и студију показивала различита усмерења евидентна у чињеници да док су на живим наступима концертни програми репрезентовали све чвршће укоревивање у канон сачињен од такозваних ремек-дела музичке историје, а дискографска индустрија – вођена комерцијалним интересима – промовисала музику пријемчивијег садржаја, са пуном афирмацијом и ширењем нове технологије каталози издавача почели су да се постепено попуњавају и уметничком литературом. Како Леонард Маркус наводи: „Озбиљно снимање озбиљне музике постало је све раширенији феномен како је фонограф сазревао током раних 1920-их година. Пријемчиви комади и оркестарске обраде уступили су место оригиналним делима попут симфонија, соната, квартета и концерата; сама музика је постала исто толико важна као и њени звездани извођачи [подвукао С.Ц.], док је процес електричног снимања, након 1925. године подигао и квалитет снимака.“<sup>174</sup>

Ипак, као што је речено, акустична технологија нудила је прилично низак квалитет звука, који је услед тембровских разлика нешто боље ефекте показивао у репродукцији вокалне него инструменталне, посебно клавирске музике. Уређаји за снимање су тако много лакше могли да забележе гласне тонове, док су спора темпа и легато свирање у репродукцији били готово нечујни, што довољно говори и о

---

<sup>172</sup> Принцип бележења звука изискивао је што ближе позицију извора звука хорни за снимање. Соло певачи попут Шалапина и Каруза морали су да певају директно у хорну, док је клавир као пратећи инструмент у позадини подизан на платформу са која би се звук могао ухватити најефикасније. За снимање мањих инструмената попут виолине импровизирана је звучна кутија која је причвршћивана за модификовани инструмент, али је занимљив податак да је Јан Кубелик (Jan Kubelik) инсистирао да прве снимке начини на свом Страдиваријусу испред стандардне хорне за снимање. И поред донекле изобличеног звука виолине, однос јачине између соло деонице и клавира веома је уравнотежен. Снимак Кубеликовог извођења Серенаде Франтишека Дрдле (František Alois Drdla) из 1902. године доступан је на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=TkGUE78vumk>.

<sup>173</sup> Такође, године 1913. у Немачкој су снимљене прве комплетне симфоније, и то Бетовенова *Пета* и *Шеста*, од стране данас непознатог оркестра и диригента, а касније исте године, Артур Никиш (Arthur Nikisch) био је први пут познати диригент који је снимио Бетовенову *Пету симфонију*. Наведено према: Leonard M. Marcus, нав. дело, <https://www.britannica.com/topic/music-recording>, приступљено 05.02.2021.

<sup>174</sup> Исто.

компромисним изборима при састављању сниманог репертоара. О незадовољству које су пијанисти изражавали спрам домета нове технологије сликовито говоре речи Рахмаџинова који је након преслушавања сопствених снимака начињених у Едисоновој студију 1919. године<sup>175</sup> изјавио како на њима клавир звучи „као руска балалајка“, док ни Марк Хамбург (Mark Hambourg) није имао боље епитете описујући како је „клавир на којем је снимао за *ХМВ (His Master's Voice)* између 1909. и 1925. године био ‘попут старе лимене канте... готово најгорег тона на којем сам икада свирао.’“<sup>176</sup> Покушаји да се клавирски звук забележи на што квалитетнији начин водили су различитим експериментима, па је тако и сам инструмент био често подвргаван неубичајеним модификацијама. Како Тимоти Деј описује, у студију компаније *Музифон (Musiphone)* у Лондону 1900. „клавир је био постављан у усправан положај на бину висине пет стопа (у равни са хорном за снимање), са уклоњеним поклопцем и задржаним једино механичким системом и резонантном плочом“ како би звук био што слободније и директније пласиран ка уређају за снимање позиционираном иза инструмента.

Паралелно са развојем акустичке технологије снимања, почетком XX века конструисан је и први механички клавир на којем је извођење било могуће непосредно забележити и репродуковати. Овом открићу претходили су аутомати за свирање клавира конструисани још крајем XIX века у Америци, на које се надовезује њујоршки произвођач *Еолијан (Aeolian)* који 1900. године патентира аутоматски клавир назван *Пијанола*. Такође, Лудвиг Хапфелд (Ludwig Hupfeld) у Лајпцигу 1902. године конструише пнеуматски аутоматски клавир под називом *Фонола* чији се принцип рада заснивао на покретању перфориране папирне ролне на којој је претходно био отиснут „запис“ реализоване интерпретације, да би потом информација са ролне посредством електромотора била преношена на чекиће клавира који су репродуковали звук. На ова достигнућа надовезаће се и компанија *Велте-Мињон* (са већ дугом традицијом грађења оргуља и других инструмената сложене механике), која 1904. године патентира

---

<sup>175</sup> Како се наводи у књижици албума сабраних снимака Рахмаџинова за Едисонову компанију, “Едисонова политика је била да снима три копије извођења сваког дела [помоћу три фонографа, прим. С.Ц.], не само из уметничких разлога, већ више из техничких како би обезбедила свежу копију у резерви када се постојећи печат истроши. [...] Начињени снимци су тако или „одобравани“ или „чувани“ у резерви. Када је снимао за [дискографску кућу] *Виктор*, Рахмаџинов је увек био ригорозан у свом неодобравању несавршених снимака, али можда није имао ову опцију са Едисоном.“ Две копије Рахмаџиновљевог извођења *Прелида* оп. 3, бр. 2 из 1919. године доступна су на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=M5h8zWt3xA4>

<sup>176</sup> Timothy Day, *A Century of Recorded Music: Listening to Music History*, Yale University Press, New Haven, 2002, 10.

сопствени механизам који је могао да репродукује све аспекте музичког извођења, претходно забележено истим механизмом. Овај механизам који је могао да оствари аутоматску репродукцију темпа, агогике, динамике и педализације, а не само тонове попут других механичких клавира тог времена, био је 1906. године откупљен од стране произвођача клавира *Стенвеј* и *Фојрих* (*Feurich*) који су у своје софистициране инструменте уграђивали Велте-Мињонову механику. Током друге деценије XX века механичке клавире инаугуришу још две компаније *Ампико* (*Ampico*) и *Дуо Арт* (*Duo Art*) које ће уз Велте-Мињон постати водећи произвођачи, да би услед великог пораста популарности ових инструмената у наредном периоду готово сваки градитељ клавира уз стандардне, имао и линију механичких клавира. Све до средине 1920-их година, клавирске ролне биће доминантно средство бележења пијанистичких интерпретација, и управо захваљујући њима је могуће пратити развој и тенденције у пијанистичкој пракси с почетка XX века. Предност клавирских ролни у односу на акустичке снимке остварене на ваљцима или плочама, била је у реалном звуку који је у свим својим аспектима репродукован на самом инструменту, али такође и у могућности које су ролне пружале у виду остављања записа прилично дужег трајања него у технологији ваљака или плоча<sup>177</sup>. Према технологија клавирских ролни није била заснована на превођењу живог звука у његов материјални отисак, већ механичког покрета дирке, односно чекића на папир, репродукован звук имао је унеколико укрупњен израз што је последњих деценија отворило полемику о његовој стварној веродостојности у репрезентовању индивидуалног стила извођача. Ове констатације додатно продубљују изјаве самих актера и сведока наступа пијаниста који су своја извођења оставили на клавирском ролнама попут Абрама Чејсинса (*Abram Chasins*) који је по речима Тимоти Деја „за ролне његовог учитеља Хофмана [тврдио да су] 'готово узнемирујуће, јер им недостаје његова индивидуалност'“ [sic!], док је на другој страни сам Хофман „електричне дискове који је направио у Лондону 1931. године сматрао потпуно 'верним репродукцијама' свог свирања!“ Деј такође наводи и да је Артур Рубинштајн – који је

---

<sup>177</sup> Технологија акустичког бележења звука у почетку је омогућавала снимање у трајању до 2 минута на цилиндру обложеном шелаком од 4 инча, да би се ова дужина удвостручила 1908. године са појавом целулоидним *Amerol* цилиндра. На другој страни, дискови од 5 инча и једном страном предвиђеном за записивање звука који су у употреби били пре 1900. године примали су између 1,5 и 2 минута музике. Већ 1901. године на новиом диску од 10 инча било је могуће записати музике у трајању од 2,5 до 3 минута, а од 1903. године до 4,5 минута на 12-инчном диску. Године 1904. уведени су „лонг-плеј“ цилиндри који су могли да репродукују 8, 10 или 12 минута музике. До почетка 1930-их година (до када је технологија снимања на овим медијумима била актуелна) снимци су могли бити прављени између 12 и 20 минута, мада је квалитет снимања мало напредовао. Тек након 1940. године проблем са ограничењем дужине снимака је отклоњен када је уведена трака као медиј на којем је оствариван мастер снимак. Наведено према: Neal Peres da Costa, нав. дело, 20 и John Rink (ed.), нав. дело, 198–200.

идолизирао Бузонија и веома добро познавао његово свирање тврдећи да је било „мистериозније“ него код других пијаниста, одликовано лакоћом, елеганцијом и мајсторством – изразио оштро негодовање чувши реиздање Бузонијевих ролни са Шопеновим *Прелидом у Дес-дуру* оп. 28 бр. 15 и Листовом *Парафразом на Риголето*, објављеном 1965. године на лонг плеј плочи, називајући интерпретације „карикатуром, изобличењем и (...) фалсификатом његовог свирања.“<sup>178</sup>

Премда разлози оваквих оцена леже највећим делом у несавршености транспоновања израза и карактера извођачког чина механичким путем, они се могу схватити и као реакција на оно што је Валтер Бењамин тридесетих година концептуализовао као губитак *ауре* односно као ефекат који настаје у процесу техничке репродукције аутентичног уметничког дела. Разматрајући његове поставке, Шуваковић истиче да је „Бењамин [је] *ауром* назвао потенцијални чулни утисак јединствености и непоновљивости оригиналног уметничког дела као целине“, оствареног „уписом тела уметника у материјални поредак дела,“ додајући да је:

„*Аура* [је] то *чудно* и неухватљиво појавно и карактеришуће својство и дејство које надилази дело као постављен комад, постајући учинак аутентичности, изузетности и магичности, људскости, носталгичности, присност[и], тј. некакве претпостављене присности и топлине. [...] *Аура* се указује као далеки траг и остатак *онога* што би се могло означити као магијска моћ додељена објекту и очекивању од *њега* у изворним ритуалима. За Бењамина је *аура* нешто што се губи са техничком и медијском репродукцијом, она се губи свођењем уметничког дела на само уметничко и уметничко-медијско. *Аура* је нешто што се темпорално одлаже, и затим, одстрањује у медијској репродукцији и поништавању 'оригинала' [...].“<sup>179</sup>

Осим губитка *ауре*, медијски посредоване интерпретације ће кроз XX век одликовати и све већи степен деперсонализације евидентне у (само)ограничавању извођачке спонтаности и – у све већој потреби за егзактном репродукцијом – повећању објективизоване презентације музике. Како Роберт Филип примећује, однос два облика извођачке праксе – концертне (живе) и студијске (на носачима звука) – током прве половине прошлог века био је карактерисан међусобним прожимањима и утицајима.<sup>180</sup> У почетку, музички снимци одражавали су дух живог извођења које је подразумевало и значајан степен спонтаности, те из ње исходујуће и неминовне непрецизности у самој интерпретацији текста, што ће се међутим, брзо променити устаљивањем два одвојена

---

<sup>178</sup> Исто, 14.

<sup>179</sup> Мишко Шувковић, *Diskurzivna analiza...*, 480–481.

<sup>180</sup> Robert Philip, *Early Recordings and musical style: changing tastes in instrumental performance 1900–1950*, Cambridge University Press, Edinburgh, 1992, 231.

начина извођења у зависности од тога да ли се оно одвија пред публиком или микрофоном. Арвед Ешби наводи размишљање Алфреда Брендела о разликама између живог наступа и студијских снимака, истичући да их пијаниста „повезује [...] са различитим праксама и стањима ума [...]: [Брендел тако] пре помиње потребу за ‘контролом над *мозаиком*’ него ‘широким замахом’ концертног свирања; трагање за ‘интерпретацијом која ће се често слушати’ уместо за акустичном пројекцијом; [неопходност поседовања] капацитета за непосредно слушање и примање повратних информација које се [од стране продуцента] достављају извођачу, пре него способност да се на концерту истовремено музички имагинира, свира, пројектује и слуша; као и [потребу за] ‘критичком свешћу’ уместо спонтаности и адреналина.“<sup>181</sup>

На основу ових теза могло би се говорити о различитим онтологијама истог музичког дела<sup>182</sup> реализованог у различитим контекстима живе или студијске репродукције, те тиме и другачијим приступима његовом структурирању у звуку. У том смислу, пракса снимања утицала је на промену не само начина продукције музичке интерпретације, већ и самог слушања. Разматрајући овај феномен, Ешби чак сугерише да би се снимци могли посматрати као *текстови* тврдећи да су „снимци текстови по томе што су затворени, ограничени, структурирани, постављени, монтирани и на други начин посредовани на начин који захтева слушање као и „читање“. Они су дискретни комерцијални производи, налик књигама по томе што су дизајнирани да се изнова и изнова читају.“<sup>183</sup>

Суочење уметника са могућношћу трајног бележења интерпретација имало је дакле за консеквенцу значајно повећавање контроле и рационализацију извођачког чина, што је у процесу снимања музике подстицало аутокритички однос, те устаљивање праксе понављања изведбе у сврху достизања што већег нивоа прецизности. Како је омасовљење продукције тонских записа повлачило устаљивање ове праксе, резултат је – захваљујући промени слушалачких навика једнако код извођача и публике – последично било успостављање нових стандарда прецизности извођења и у живом, концертном контексту. Филип ову ситуацију сумира констатацијом да: „Ако су предратни снимци изузетно личили на жива извођења, многа послератна жива извођења изузетно су наликовала на снимке. Детаљна чистоћа

---

<sup>181</sup> Arved Ashby, *Absolute music, mechanical reproduction*, California University Press, Berkeley, 2010, 97.

<sup>182</sup> Мисли се на дело у запису.

<sup>183</sup> Исто, 96.

[звука] и контрола [изведбе] постале су приоритет модерног извођаштва како у концертној дворани, тако и у студију.<sup>184</sup>

Осим тога што је постала иманентна самом музичком мишљењу манифестујући се у извођачком чину, објективизација односа према интерпретацији као естетском објекту, испољавана је и кроз постпродукцијску праксу. Први примери оваквог *post festum* приступа обликовању интерпретације појављују се већ почетком XX века у кориговању записа оствареног на клавирским ролнама (у другим техникама снимања фонографском технологијом накнадне измене снимљеног материјала нису биле могуће). Тимоти Деј тако наводи пример Бена Мојзевича (Benno Moiseiwitsch, 1890–1963) који је током преслушавања начињених записа на клавирским ролнама, давао инструкције за њихово поправљање попут повећања динамике или агогике на местима где му се чинило да би то било потребно, а које би техничар имплементирао модификовањем изреза на самом папиру клавирске ролне.<sup>185</sup>

Увођење електричног начина снимања помоћу микрофона као новог уређаја 1925. године представљало револуционарни помак у правцу подизања звучног квалитета записа, с обзиром на то да је тембровски и динамички опсег могао бити снимљен у далеко бољој резолуцији него у акустичкој технологији.<sup>186</sup> Међутим, пракса едитовања овако остварених снимака још увек није била могућа услед задржавања метода бележења записа на површини цилиндра или диска. Овакви поступци постаће могући тек након увођења магнетне траке 1931. године (која је представљала унапређење претходног проналаска папирне траке са лакираним оксидним прахом), чиме је створена могућност да се снимљени звучни запис слободно сече и монтира. Рад са траком отворио је ново поглавље у развоју дискографске индустрије која – у складу са технолошким обликовањем снимака као индустријских производа, али и повишеним

---

<sup>184</sup> Robert Philip, нав. дело, 231. Ове констатације даје и Да Коста. Ипак, „снимци са почетка двадесетог века остају права ризница. Они пружају прозор у еру пре промене. Ови снимци откривају *ad hoc* или наизглед немаран приступ буквалним, забележеним нотама и ритму, штимовању и основном пулсу. ‘Модерном’ сензибилитету, ефекти делују примитивно, старомодно и чудно звуче. У ствари, ово су суштински елементи извођачке праксе. У том смислу Џон Бат закључује да су оне карактеристике које би сада могле звучати ‘лежерно, бесмислено несталне и само случајно експресивне’ некада биле камен темељац веште интерпретације. Ране снимке карактеришу оригиналност и слобода изражавања које стварају осећај импровизовања.“ Наведено из: Neal Peres da Costa, нав. дело, xxix.

<sup>185</sup> Timothy Day, нав. дело, 15.

<sup>186</sup> Како Питер Џонсон наводи, „Увођење електричног снимања 1925. године имало је неколико непосредних последица. Прво, опсег фреквенција је проширен са горње границе од 3 kHz на око 5 kHz, при чему је ово последње било довољно за већину основних акустичких информација садржаних у мејнстрим класичној музици. Друго, велики ансамбли су могли да буду снимани са нечим што се приближава реалном балансу, иако су у годинама које долазе микрофони наметнули своје уочљиве карактеристике снимљеном звуку.“ Peter Johnson, *The Legacy of Recordings in John Rink* (ed.), нав. дело, 199.



нормама прецизности и звучне естетике музичке интерпретације – постаје мотор сталног унапређења ових тенденција. Питер Џонсон у том погледу истиче да је већ 1930-их година, симултано са развојем електричног снимања, почело искоришћавање могућности вештачког балансирања звука, наводећи да су ови новитети „били посебно важни за Леополда Стоковског [Leopold Stokowski], који је покушао све врсте експеримената са позиционирањем оркестра и контролом равнотеже у потрази за идеалним звуком.“<sup>187</sup> Даљи развој технологије који ће резултирати увођењем првих винилских лонг-плеј плоча 1948. године са могућношћу снимања око 20 минута музике по страни, отворио је могућности и конципирања првих музичких албума као тематских издања чиме ће се не само дискографска индустрија, већ и сами извођачи сусрести са изазовом конципирања музичких садржаја већег обима. Једна од најзначајнијих новина у послератном периоду, било је инаугурисање стерео система бележења и репродукције звука као методе која је омогућила стварање вишесмерне, тродимензионалне звучне перспективе. Прва комерцијална примена овог система започеће 1959. године чиме су отворене нове могућности не само за знатно реалистичнију репродукцију звука<sup>188</sup>, већ и његово студијско, продукцијско и простпродукцијско моделовање. Џонсон тако наводи да: „Послератни снимци приказују неколико различитих идеала снимљеног звука. Једно време током 1960-их била је фаворизирана веома сува, „блиска” акустика; онда је дошла мода наметљиве и вештачке реверберације. У оба случаја, динамички нивои и тембрални квалитети оригиналног извођења су готово сигурно манипулисани у процесу снимања.“<sup>189</sup>

Потенцијал технологије, међутим, у пракси канадског пијанисте Глена Гулда, виђен је сасвим другачије. За разлику од употребе технологије у сврху бележења индивидуалног (оригиналног, јединственог, аутентичног или неаутентичног...) читања музичког дела понуђеног од стране извођача (чиме је снимак могао бити реализован као најидеалнији могући отисак одговарајућег тумачења), Гулд је технологију функционализовао као *средство конструисања музичке интерпретације као самог дела*. Помињана Гулдова одлука о трајном повлачењу са концертне сцене 1964. године (праћена изјавом да је епоха концертног музицирања завршена и да је концерт у свету

---

<sup>187</sup> Исто.

<sup>188</sup> Занимљив је пример да је, колико из комерцијалних разлога, толико и ради промовисања нове технологије, дискографска кућа *Колумбија рекордс* (CBS) албум Владимира Хоровица објављен 1963. године насловила „Звук Владимира Хоровица“ („The Sound of Vladimir Horowitz”, CBS, ML 5811) истичући да је ово издање инаугурисало „стварни“ звук пијанисте какав у дотадашњим техникама није могао бити снимљен и репродукован.

<sup>189</sup> Исто, 200.

медијског посредовања музике мртав), била је потакнута његовом интенцијом да процес стварања музике као идеалног звучног продукта ослободи „тривијалног“ статуса друштвеног догађаја у формату концерта, односно, да елиминише било какве окружујуће, контекстуалне, ванмузичке утицаје на тај процес. Реч, међутим, није била само о измештању контекста извођења, већ о суштинској промени начина реализовања музике кроз чин снимања, монтирања и едитовања остварених снимака, односно стварању хибридне, артифицијелне форме. У свом есеју „Музика и технологија“ Гулд износи следећи став:

„Технологија, по мом мишљењу, није првенствено покретна трака за ширење информација; то није ни првенствено систем за одашиљање; то није ни банка меморије у чијим су трезорима похрањена достигнућа и недостаци, креативни кредити нити документовани човекови дефицити. [...] технологију, по мом мишљењу, не треба третирати као необавезног, непосвећеног војера; њен капацитет за сецирање, за анализу – пре свега, можда, за идеализацију утиска [подвукао С.Ц.] – мора се искористити.“<sup>190</sup>

Гулд је у том погледу технологију сматрао средством којим је могуће изменити не само природу извођачке праксе, већ и њеног коначног продукта који престаје да буде „сведочанство“ извођачког умећа, већ дело само. Гулд тако појам *интерпретације музичког дела* (као индивидуалног тумачења које у себи носи различите уписе уметника) замењује појмом *звучног конструисања музичког дела* као таквог. У опсервацији односа који је пијаниста успоставио према градивном потенцијалу технологије, Санела Радисављевић наводи да је:

„Своје текстове и говорне наступе, Гулд [је] искоришћавао као простор да представи звучни снимак композиције као легални модалитет егзистенције музичког дела, а процесе снимања и едитовања као средства да се звучни модалитет композиције испољи у виду савршеног, идеализованог феномена. Технологија је виђена као медиј за измештање музичких дела из домена различитих интерпретативно-извођачких појавности композиције у фиксиран и поновљив феномен који се одиграва пред нашим чулима у увек истом облику.“<sup>191</sup>

Неоплатонистичке идеје у Гулдовим гледиштима евидентне су по потрази за идеалом музике, чије досезање он није спроводио посредством личне имагинације

---

<sup>190</sup> Овај есеј Гулд је објавио у зимском броју часописа *Piano Quarterly* из 1974/1975. године. Наведено из: Tim Page (ed.), *The Glenn Gould Reader*, Alfred A. Knopf, New York, 1989, 354–355.

<sup>191</sup> Sanela Radisavljević, Glen Guld – Pijanizam u doba medija u: Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ured.), *Figure u pokretu – Savremena zapadna etetika, filozofija i teorija umetnosti*, Vujičić kolekcija, Beograd, 2009, 315.

подстакнуте уметничким надахнућем, нити непосредним репродуковањем партитурног записа дела, већ *деперсонализацијом* извођачког чина. Тиме не само да је снагу технологије претпоставио људским ограничењима искоришћавајући њен потенцијал до крајњих граница, већ је шире посматрано на сасвим индивидуалан начин остварио и циљеве модернистичког пројекта интерпретације као звучне репрезентације идеалитета музичког дела.

#### 1.4.2. Музички снимци као показатељи извођачких тенденција у модернизму

Појава технологије снимања звука представљала је помак који би се по свом значају (како за музичко извођаштво, тако и за дискурс о њему) могао изједначити са револуцијом која је кроз успостављање праксе записивања музике у свитку ренесансе предодредила конституисање концепта музичког дела у дискурсима (западне) теорије и филозофије музике. У том смислу, имплицитна чињеница да је снимање музике заправо увек бележење њене *интерпретације* остварене у извођачком чину, испоставила се фундаментално значајном за утемељење аналитичког, теоријског, интерпретативног, дакле научног опсервирања извођаштва као уметничке праксе, као и његових продуката као „фиксираних“ естетских објеката. Како Да Коста примећује, „Развој звучног бележења крајем деветнаестог века [...] први пут пружа директне доказе о карактеристикама стилова извођења појединих музичара који би иначе били неповратно изгубљени. Рани акустични снимци и снимци пијаниста [...] бацају светло на традицију извођења у опсегу од последњих готово 150 година.“<sup>192</sup>

Као што је већ речено, консеквенце снимања музике (уз друге чиниоце попут објављивања критичких и уртекст издања), биле су евидентне у подизању нивоа прецизности извођења те повећању пажње која је последично почела да се поклања самом запису дела. У том погледу, музички снимци указују се не само као поље на којем је могуће сагледавати ефекте промена у свести извођача, него и као важни спољни чиниоци који су учествовали у установљавању модернистичког извођачког проседеа. Снимање музике имало је утицаја и на превазилажење затечених извођачких конвенција које се нису тичале само прецизности тумачења текста, већ и читавог низа поступака који су до почетка XX века чинили саставни део живе праксе, а у које се

---

<sup>192</sup> Neal Peres da Costa, *Off the Record – Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford University Press, Oxford, 2012, xxviii.

могу убројати слободно импровизовање, обједињавање више дела исте тоналне основе, кориговање и украшавање мелодијских фраза и многи други. Премда је заоставштина овог богатог извођачког маниризма остала сачувана на најстаријим снимцима махом начињеним до Првог светског рата, већина звучних записа је ипак репрезентовала успостављање нове стилистике, па шире гледано и нове парадигме извођења, убедљиво сведочећи о снази дисконтинуитета који је унутар праксе потенциран и постепено оствариван под утицајем новог медија.

Као један од симптоматичних показатеља карактера промена у пијанистичком извођаштву прве половине XX века испоставља се однос према организацији темпа. У аналитичкој опсервацији, посебан значај има праћење превладавања учесталих флукуација темпа као израза наслеђене романтичарске праксе окренуте интензификацији емоционалног аспекта, односно појачавања карактеризације музичког дела. Пијаниста Алфред Џонстон (Alfred Johnstone, 1861–1941) почетком века записао је тако да „примена незнатних промена темпа у Бетовеновим композицијама има за сврху да начини јаснијим различите експресије душе исказане у музици“ назначавачући да тек у „музици од Шопена и Шумана [...] варирање темпа има свој пуни ефекат: Хировитост је карактеристика модерног емоционалног стила<sup>193</sup>; осећања се мењају хировито и устаљеност варирања темпа [...] један је од значајних додатака у интерпретацији тих хировитих осећања.“<sup>194</sup> Свакако, овај пример осликава становиште пијанисте који је већ припадао одлазећој генерацији, а како Роберт Филип напомиње, заговарање у корист флексибилности темпа егзистирало је и у написима многих других музичара, естетичара и теоретичара деветнаестог века попут Елгара (Edward William Elgar), Брамса и Вагнера (Richard Wagner) у есеју *О дириговању*, док је Натали Бауер-Лехнер (Natalie Bauer-Lechner) забележила сећања о Малеровој (Gustav Mahler) клавирској демонстрацији важности флукуације темпа између осталог и на почетку варијација последњег става Бетовенове *Ероике*.<sup>195</sup> Свестан значаја овог феномена, Малер је у својим партитурама, попут *Друге симфоније*, назначавачу и честе незнатне промене које је очекивао од извођача. Уосталом, на пољу пијанизма ова пракса била је устаљена током читавог XIX века, те је познато да је Лист у педагошкој

---

<sup>193</sup> Будући да је био припадник романтичарске генерације пијаниста, Џонстонов „модерни емоционални стил“ односио се на извођаштво XIX века. Џонстон је иначе био аутор више методских и инструктивних приручника, међу којима је и рад посвећен техници фразирања: Alfred Johnstone, *Rubato, or The secret of expression in pianoforte playing*, J. Williams Ltd, London, 1920.

<sup>194</sup> Robert Philip, нав. дело, 7.

<sup>195</sup> Исто, 7–9.

пракси отворено препоручивао агогичке акценте својим ученицима.<sup>196</sup> Међутим, након Првог светског рата, а нарочито током 1930-их однос према темпу почео је упадљиво да се мења. Парадигматски пример новог односа представљао је став Стравинског који је као основни извођачки проблем своје музике назначио управо темпо, сматрајући да његов комад „може претрпети скоро све, осим погрешног или несигурног темпа.“<sup>197</sup> Међу раним протагонистима становишта о потреби изостављања флукуација темпа били су Феликс Вајнгартнер (Felix Weingartner) и Артуро Тосканини (Arturo Toscanini), који су својом дискографијом остварио знатан утицај на потоње генерације диригената, док се у пијанизму почетком века стриктнија контрола протока времена примећује као све израженија тенденција у већини индивидуалних извођачких стилова, попут Вилхелма Бакхауза, Артура Шнабела, Маргарит Лонг и других.

Анализа коју је Роберт Филип спровео на снимцима извођења првог става Шопенове *Сонате број 3*, оп. 58 у ха-молу реализованих од стране осам пијаниста различитих генерација, репрезентативно мапира тенденције усмерене ка консолидацији темпа у XX веку. Уједначавање темпа односило се, наиме, на устаљивање брзине излагања материјала кроз различите одсеке музичког дела, углавном контрастних карактера. Наиме, учесталије и израженије промене евидентне на раним снимцима, с одмицањем века постепено се смањују, манифестујући све равномерније усмеравање музичког тока. Аналитичка методологија какву је Филип понудио, заснована је на метрономском „детектовању“ промена на границама музичког тока.

Пример 10: Фредерик Шопен, први став *Сонате број 3*, оп. 58, у ха-молу – флукуације темпа између прва три одсека става<sup>198</sup>:

Пијаниста	Година снимка	Такт 1	Такт 31	Такт 41
Перси Грејнер	1925.	108	124	72
Алфред Корто	1933.	108	148	сса 84
Дину Липати*	1947.	120	128	80
Вилхелм Кемпф	1959.	112	112	86
Артур Рубинштајн*	1959–61.	104	120	84
Мареј Пераја	Око 1974.	108	108	88
Данијел Баренбојм	Око 1975.	112	112	92
Емануел Акс	Око 1975.	108	108	96

<sup>196</sup> Kenneth Hamilton, нав. дело, 186.

<sup>197</sup> Igor Stravinsky, нав. дело, 87.

<sup>198</sup> Преузето из: Robert Philip, нав. дело, 19.

Извесна „искакања“ из хронолошки јасно усмерених линија промена, видљива у извођењима Дину Липатија и Артура Рубинштајна, последица су чињенице да је реч о двојници пијаниста различитих генерација, при чему је Липати (1917–1950) – мада је његова интерпретација забележена раније – знатно млађи од Рубинштајна (1887–1982). Генерална тенденција ка смањивању флексибилности темпа, била је подстакнута објективистичким гледиштем да проток времена унутар једне музичке целине мора бити конзистентан, односно у складу са назнакама постављеним у партитури. Узимајући ове опште тенденције у обзир, могло би се констатовати да је у контексту поларизације о којој говори Стравински, организација времена музичког дела у епохи модернизма одговарала одређењу „онтолошког“, док је у епохи романтизма имало карактер „психолошког.“ Ипак, траба нагласити да модернистичка извођења нису репрезентовала апсолутно стриктно придржавање једне метрономске вредности, посебно узимајући у обзир чињеницу да пре свега сама музика намеће своје законитости протока времена. Рационална организација темпа, међутим, након Првог светског рата била је несумњиво све евидентнија посебно на плану интерпретација дела класичара – која током међуратног периода постају све присутнија на репертоарима – и која су својом структурним уређењем и укупном стилистиком пружала знатно мање слободе за манипулисање протоком времена<sup>199</sup>:

Пример 11: Л. В. Бетовен – *Соната за виолину и клавир, оп. 47* („Кројцера“), први став<sup>200</sup>:

Виолиниста/пијаниста	Година снимка	Тактови 45–88	Такт 92
Самонс/Мардоч	1927.	160	112
Тибау/Корто	1929.	156	128
Хуберман/Фридман	1930.	164	108
Куленкемпф/Кемпф	1934.	152	108
Ј.Мењухин/Х.Мењухин	1935.	132	104
Крајслер/Рап	1936.	148	120

<sup>199</sup> О ставовима пијаниста и уметника других профила с почетка века у вези са овим питањем консултовати: Robert Philip, нав. дело, 7–9; Igor Stravinski, нав. дело, 74–75; James Francis Cooke (ed.), *Great pianists on piano playing : Godowsky, Hofmann, Lhevinne, Paderewski, and 24 other Legendary performers*, Dover publications, Mineola, New York, 1999.

<sup>200</sup> Robert, Philip, нав. дело, 18.

Сигети/Барток	1940.	160	108
Буш/Серкин	1941.	172	152
Сигети/Арау	1944.	160	114
Хајфец/Смит	1960.	160	128
Мењухин/Кемпф	1970.	132	108
Перлман/Ашкенази	1973.	148	120

Мада у овом прегледу пијанисти нису били самостални извођачи, као и да конзистентност ка модификацијама темпа хронолошки није сасвим изражена, извесна правила могу се ишчитати. У овом смислу, преовлађујуће смањење разлике у темпима између контрастних одсека какво репрезентују послератни снимци, одваја их уз друге аспекте интерпретација од извођења насталих током треће и четврте деценије века. Нивелација темпа, по становишту Бута, нарочито је постала изражена током шездесетих година,<sup>201</sup> а може се пратити и на индивидуалном плану, код музичара чије су се каријере протезале пре и после средине века. Из табеле је тако могуће уочити промене у модификацијама темпа у Кемпфовим извођењима из 1934. и 1970. године, али и Бакхаузовим, тако да наредни пример може послужити као парадигматски:

Пример 12: Л. в. Бетовен – *Клавирски концерт бр. 4*, први став

Солиста, оркестар и диригент	Година снимка	Такт 74	Такт 82	Такт 97	Такт 105	Такт 111
Вилхалм Бакхауз, Лондонски симфонијски оркестар, Ландон Роланд	1930.	116	96	116	88	116
Вилхалм Бакхауз, Бечка филхармонија, Ханс Шмит- Ишерстед	1958.	112	100	104	92	104

<sup>201</sup> John Butt, нав. дело, 102.

Еволуирање односа према модификацијама темпа у случају Артура Рубинштајна може послужити као парадигматично за промене које су се у индивидуалним пијанистичким праксама догађале нарочито после 1950. године. Рубинштајн је наине током прилично дуге каријере која је трајала од почетка века, па све до друге половине седамдесетих година, био сведок значајних промена у извођачким оријентацијама, те је његова пијанистичка поетика пратила нове тенденције и прилагођавала им се. Тако се у историјској перпективи, као веома симптоматични указују Рубинштајнови послератни отклони од знатног арсенала романтичарских гестова које је неговао у међуратном периоду, а међу којима су и они у вези са третманом темпа.<sup>202</sup>

Пример 13: Фредерик Шопен, *Баркарола*, оп. 60

Пијаниста	Година снимка	Такт 6	Такт 39
Артур Рубинштајн	1928.	60	78
Артур Рубинштајн	1962.	56	64

Пример 14: Фредерик Шопен, *Полонеза у Ас-дуру*, оп. 53

Пијаниста	Година снимка	Такт 17	Такт 85
Артур Рубинштајн	1935.	88	108
Артур Рубинштајн	1964.	80	92

Поред хронолошких, у литератури је могуће наићи и на другачије визуре посматрања промена које су се одигравале у домену односа према флукуацијама темпа током протеклог века. Софија Лоренцо их наине поставља у контекст дискурса о пијанистичким школама, сматрајући да су се промене ставова према темпу, али и другим аспектима интерпретације, током XX века разликовале између националних пијанистичких традиција, уочавајући њихову неуједначеност у достизању нових интерпретативних стандарда. У пресеку који је начинила издвајајући извођења тројице

<sup>202</sup> Упоредити Рубинштајнове снимке Шопенових *Скерца* начињених током тридесетих и потом, између педесетих и седамдесетих година XX века.



представника водећих националних школа с краја тридесетих година, Лоренцо је назначила основне карактеристике третмана темпа<sup>203</sup>:

Пример 15: Л. В. Бетовен, *Соната* оп.57, *Appassionata*, први став

Владимир Софроницки (руска школа)	<i>Спорији темпо, вокални карактер, агогичка устаљеност, изненадни аларганди, честе промене темпа</i>
Едвин Фишер (немачка школа)	<i>Стабилан темпо</i>
Роберт Касадезас (француска школа)	<i>Бржи темпо него код Софроницког, Инструментални карактер више него вокални</i>

Осим на индивидуалне, представљени закључци указују и на неке од имананетних карактеристика одабраних пијанистичких школа, омогућавајући сагледавање до које су мере размимоилажења међу њима још увек била упадљива током прве половине века. Међутим, опште тенденције у развоју пијанизма XX века, постепено су брисале разлике у интерпретативним концептима националних школа, па се као много валиднији метод у истраживањима промена односа према тексту, испоставља онај који се ослања на хронолошка и генерацијска поређења унутар датих традиција.

Пратећи праксу интервенисања на плану темпа управо у оваквом историјском оквиру, Роберт Филип сума да је

„врло очигледно да је [...] велики распон темпа унутар ставова генерално употребљиванији током 1920–их и 1930–их него у модерним извођењима. Али тренд у последњих шездесет година се не може једноставно свести на прихватање непроменљивог темпа. У предратним извођењима, успоравања у моментима малог интензитета и убрзавања у моментима великог интензитета су употребљивана подједнако често и са једнаким наглашавањем. Модерни извођачи још увек понекад успоравају темпо у лирским пасажима, посебно у делима романтичарског периода, али су ачелеранда у енергичним пасажима углавном сасвим обуздана. Учесталост ачелеранда присутна на доста предратних снимака, могла би се сматрати неконтролисаном у модерним извођењима. Једна од последица оваквог, модерног

<sup>203</sup> Sofia Lourenço, *Tendencies of piano interpretation in the twentieth century: Concept and different types of “piano interpretation schools”*, doctoral dissertation, University of Evora, 2007, 190, преузето са сајта [www.Performancescience.com](http://www.Performancescience.com)

става јесте и та да су максимална темпа у ставовима углавном спорија у послератним него у предратним извођењима, тако да се просек брзине темпа у ставовима генерално снизио.“<sup>204</sup>

Међутим, овде би требало додати и назнаку на коју скреће пажњу Тимоти Деј истичући да је разлог бржих темпа на снимцима с почетка века био крајње прагматичан, и био последица ограничености времена које је извођачима стајало на располагању у акустичком начину снимања музике.<sup>205</sup>

Када је реч о аспектима интерпретације који се односе на слободан третман самог нотног текста, један од оних који су током првих деценија прошлог века још увек у великој мери егзистирали као део наслеђа романтичарског пијанизма јесте темпо рубато. Под овим појмом подазумевају се знатно дискретнија одступања од прописаног темпа него што је то случај са флукуацијама које су евидентне на крупнијем плану, између сегмената форме дела. Темпо рубато, напротив, представља осцилације темпа на микроплану, те се у том смислу углавном остварује кроз ситније девијације на пољу ритма, и то на три основна начина: 1) употребом ачелеранда и ралентанда, 2) употребом тенута или агогичког акцента и 3) ритмичким раздвајањем мелодије од њене пратње (мелодијски рубато). Дискутујући разлике у стиловима извођења пијаниста романтичарске епохе и каснијих генерација, Да Коста наводи да је:

„Британски музички критичар Едвард Саквил-Вест [Edward Sackville-West] (...) 1962. године указао на значајну промену у стилу свирања клавира која се до тада одиграла. Упоређујући снимке које је пијаниста Мориц Розентал (Moritz Rosenthal, 1862–1946) направио током 1920-их са онима касније генерације, он примећује да је Розенталово свирање 'обележено музичком личношћу која је упадљиво другачија' од оне код најбољих савремених пијаниста [...] Описујући Розенталову праксу несинхронизовања руку (свирање једне руке за другом [темпо рубато, прим. С.Ц.]), као и његов очигледно немаран однос према погрешним нотама, Саквил-Вест примећује да [...] такве праксе више не би биле прихватљиве и да [данас] 'ништа осим челичне технике' не би обезбедило успех јавног наступања“ закључујући да се у време писања ове критике 'Чистији, прецизнији и тексту вернији стил, са мање флексибилности у ритму и темпу, све више сматрао мерилом у свирању клавира.'<sup>206</sup>

Примена ових поступака евидентна на снимцима начињеним током прве половине века, стварала је специфичан пијанистички дијалекат који је свакако био

---

<sup>204</sup> Robert Philip, нав. дело, 35.

<sup>205</sup> Timothy Day, нав. дело, 8.

<sup>206</sup> Neal Peres da Costa, *Off the Record – Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford University Press, Oxford, 2012, xxviii–xxix.

примерен сврси креирања израза какав се очекивао од тумачења музике у епохи романтизма. Флукуације ритма, као уосталом и многе друге интервенције на тексту, биле су почетком прошлог века заступане као неодвојиви део извођачке праксе. Јозеф Левин је тако сматрао да „ритам не би требао да буде мишљен као нешто што је мртво” истичући да је он „жив, виталан и еластичан.“<sup>207</sup> Свакако, овај став делили су многи његови савременици, међу којима и Мориц Розентал, Игњац Падеревски или Игњац Фридман (Ignaz Friedman), међутим, они су у то време већ били заступници наслеђене извођачке идеологије. Темпо рубато,<sup>208</sup> наиме, најбоље репрезентују прва два наведена начина његове реализације, дакле, агогичка убрзавања или успорења музичког тока који су реализовани принципом „украдено–враћено“ време, и који су можда на најтранспарентнији начин репрезентовали „витални“ карактер романтичарске интерпретативне праксе. Темпо рубато био је један од главних поступака остваривања *реторичког квалитета*<sup>209</sup> у излагању музичког тока, који се у контексту романтичарске интерпретативне праксе може разумевати као један од начина да се „говори музиком“, за разлику од модернистичке у који је деперсонализовани извођач омогућавао да музика „говори за себе“. Примена *ачелеранда* и *ралентанда*, као и агогичких акцената, представљала је у том погледу активацију употребљивих поступака помоћу којих је музика „проговарана“ за слушаоца, односно – како је то Бузони образложио – „тактне линије су само за око. У свирању, као и у читању песме, (...) [ток] мора бити подређен декламацији; *мораш причати клавир*“.<sup>210</sup>

Осим темпа рубата, један је од поступака чија је употреба снажно афирмисана од стране значајних пијаниста и педагога XIX века попут Листа и Лешетицког био је *мелодијски рубато*, проистекао из романтичарских интенција ка производњи певајућег, колорног клавирског тона. У опсегу поступака којима су се пијанисти служили у сврху постизања датих ефеката, централно место заузимало је арпеђирање које је осим колористичких имало и наративне ефекте у ситуацијама када је требало потцртати драматични или лирски израз. Како Хамилтон сматра, управо је „рубато [био] неминован резултат многих [...] начина акордских арпеђирања“<sup>211</sup>. Рубато се тако успоставио на маниризму извођења који је потенцирао наступање басовог тона са наглашеним делом такта, за којим је у мелодијској линији са незнатним закашњењем

---

<sup>207</sup> Исто, 37.

<sup>208</sup> У буквалном певоду „украдено време“.

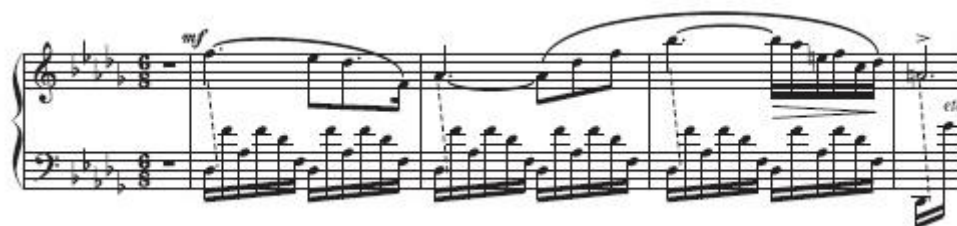
<sup>209</sup> Kenneth Hamilton, нав. дело, 152. О реторичким техникама свирања пише и Роберт Филип у: Robert Philip, нав. дело, 42.

<sup>210</sup> Исто.

<sup>211</sup> Kenneth Hamilton, нав. дело, 145.

излаган и почетни тон дуже мелодијске линије или фразе. Осим тога што је имала акустички ефекат, диференцијација мелодије од хармонске пратње може се посматрати и у контексту утицаја вокалне праксе на пијанизам, који је у епохи романтизма био веома изражен. Као типичан пример експлоатације мелодијског рубата, може се навести првих неколико тактова Шопеновог *Ноктурна у Дес-дуру*:

Пример 16: Ф.Шопен, *Ноктурно*, оп. 27, бр. 2 у Дес-дуру, тема



Ова врста рубата егзистирала је у већој или мањој мери на снимцима значајног броја међуратних пијаниста. Међутим, све израженије настојање да се маниристичким извођачким поступцима „не прекорачује“ нотни запис уочљиво је у ставовима Јозефа Хофмана<sup>212</sup>, те изразито у интерпретацијама Вилхелма Бакхауза и Марије Јудине. Модернистичка интерпретација ишла је ка знатној регулацији употребе рубата и она је већ пре Другог светског рата била евидентна нарочито у Рахмањиновљевим извођењима,<sup>213</sup> која би се могла поставити као гранични случајеви између „виталног“ и „геометријског“ извођачког принципа. До пуне афирмације новог стила дошло је тек након Другог светског рата када су широко усвојена усмерења ка верном репродуковању текста нужно одбацила и последње затечене манире који су спутавали његову пуну реализацију.

<sup>212</sup> Josif Hofman, *Sviranje na klaviru, Odgovorni napitanja o sviranju na klaviru* 1920, 62.

<sup>213</sup> Као примери могу се препоручити Рахмањиновљева извођења *Првог* и *Четвртог* *клавирског концерта* и *Рансодије на Паганинијеву тему*, CD Naxos B000026B8G

## 1.5. Педагошки аспекти пијанизма у епохи модернизма

Током последњих деценија XIX и првих XX века, клавирска педагогија доживљава снажан замах покренут настојањима за рационализацијом методских приступа. Кореспондирајући са чињеницом да су еманципација пијанистичке професије, те промена функције извођача представљале јединствен процес који је означавао успостављање нових стандарда интерпретације, клавирска педагогија оријентише се у правцу изналажења ефикасних метода које ће задовољити нове критеријуме техничке компетентности, али и адекватне интерпретације музичког дела на модерном инструменту. Позивајући се на актуелна знања из научних дисциплина попут психологије, али и егзактних наука, педагогија шири традиционални фокус са практичног решавања техничких проблема на разумевање менталних процеса који их условљавају. Стандардизација репертоара који постепено укључује дела са најширег историјског и стилистичког хоризонта изворно намењених различитим клавијатурним инструментима поставила је пред модерног извођача нови задатак који је подразумевао способност разумевања музичког дела управо у његовим стилским, историјским и другим аспектима, те последично и владање разноврсним техникама свирања на клавиру, а што је – као захтев који се испостављао пред безмало свим националним педагошким школама – водило универзализацији пијанистичких знања и вештина. У том смислу, универзализација је значила превазилажење ранијих поставки технике које су у романтизму произлазиле из фокуса на ужи опсег извођене литературе, те се у појединим националним контекстима попут француског универзализација односила на напуштање дубоко укорене извођачке стилистике чија су се исходишта налазила у клавсенистичкој пракси увелико превазиђеној крајем XIX века и непримењивој на романтичарску и постромантичарску литературу за коју је био потребан тон другачијег квалитета, односно другачија поставка руку на клавијатури.

Управо из поменутих разлога, нови методски приступи какви се појављују у овом периоду, били су окренути оспоравању и превазилажењу традиционалних начина свирања заснованих на искључивом ангажовању прстију, односно ручног зглоба (клавсенистичко наслеђе) и то афирмацијом нових поставки базираних на већој употреби читаве руке.<sup>214</sup> Дате идеје појављују се једнако у француском и немачком

---

<sup>214</sup> У домаћој средини доприносе систематском сагледавању развоја пијанистичке технике, односно конзистентне студије у вези са овом проблематиком дали су: Богдан Миланковић, *Основи пијанистичке*

педагошком контексту, али се убрзо шире и стичу присталице широм Европе.<sup>215</sup> Како Шобајић истиче, „осамдесетих година 19. века, представници нове, *анатомско-физиолошке* школе пијанизма указали су на неопходност активног учешћа целокупног извођачког апарата приликом свирања клавира. Под апаратом они су подразумевали не само прсте, као што је то сматрала стара школа, већ и целу руку, рамена, торзо а у извесним случајевима и ноге као ослонац телу приликом производње изузетно јаких динамика”, додајући да се „у немачком говорном подручју за овај правац педагошке и теоријске мисли одомаћио [се] назив *школа природне технике (Naturtechnik)* док је англосаксонски аутори назвају *школом тежине и опуштања (Weight and Relaxation School)*.“<sup>216</sup> Утемељитељ ове школе био је немачки пијаниста и педагог Лудвиг Депе (Ludwig Deppe, 1828–1890)<sup>217</sup> објавивши 1885. године спис под називом *О болестима руку код пијаниста* у којем је скренуо пажњу на неодрживост традиционалних, неприродно осмишљених поставки руке на клавијатури. Премда није оставио грађу која би представљала систематизацију његових метода, то су учинили Депеови ученици, те током последње две деценије XIX века њихове публикације почињу сукцесивно да излазе – најпре Хермана Клосеа *Депеова теорија свирања на клавиру* (1886)<sup>218</sup>, а потом Елизабете Калан *Депеово учење свирања клавира* (1897, реиздање 1912)<sup>219</sup>, Емила Шехтинга *Теорија слободног пада* (1898)<sup>220</sup> и посебно значајна, нешто ранија књига Ејми Феј под називом *Учење музике у Немачкој* (1888)<sup>221</sup>, објављена у Сједињеним Државама. Контекстуализујући Депеове доприносе заснивању модерног пијанизма, Томас Цеј Новара наводи да је као „Савременик Франца Листа, Депе скоро пола века држао угледни приватни клавирски студио у Берлину и развио специфичне и префињене технике свирања код бројних значајних пијаниста тог доба (укључујући неколико Листових ученика – пре и после [њихових] студија са Листом).“ По Новари, „Лако се може изнети аргумент да је Лудвиг Депе један од неколицине заиста великих

---

*уметности*, Српска Академија Наука, Београд, 1952; Драгољуб Шобајић, *Темељи савременог пијанизма...*, нав. дело; и Aleksandar Serdar, *Razvoj pijanističke tehnike*, Muzički centar Crne Gore, Podgorica, 2012.

<sup>215</sup> Драгољуб Шобајић, *Темељи савременог пијанизма...*, 85.

<sup>216</sup> Исто.

<sup>217</sup> Лудвиг Депе деловао је као композитор, диригент и пијаниста, а држао је у Берлину и приватну школу клавира. Као његов најзначајнији ученик истиче се Емил фон Зауер (Emil fon Sauer) који је осим са Депеом студирао и код Франца Листа.

<sup>218</sup> Hermann Klose, *Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels*, Nolte, Hamburg, 1886.

<sup>219</sup> Elisabeth Caland, *Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels*, Verlag der Ebner'schen Musikalienhandlung, Stuttgart, 1912. На енглеском језику књига је објављена 1903. године под називом *Artistic Piano Playing as Taught by Ludwig Deppe*.

<sup>220</sup> Emil Söchting, *Die Lehre vom freien Fall*, O. Wermthal, Magdeburg, 1898.

<sup>221</sup> Amy Fay, Peirce Fay, *Music-Study in Germany*, A. C. McClurg, Chicago, 1888.

клавирских педагога XIX века који су одговорни за култивисање и еволуцију модерне клавирске технике (коинцидирајуће са еволуцијом самог инструмента) и успели да инспиришу многе велике пијанисте да у потпуности искористе огромне звучне могућности клавира каквог данас познајемо.”<sup>222</sup> Депеове методе су се у овом смислу првенствено концентрисале на избегавање непотребне артикулације прстију (активних покрета), затим на поклањање посебне пажње покретима мишића руку, бављење педализацијом и на употребу ниске столице за клавир ради постизања веома меканог, уједначеног, али продорног тона.<sup>223</sup> Као један од првих клавирских педагога који је у центар пажње поставио питање квалитета тона као базично за развој модерне пијанистичке технике, Лудвиг Депе је антиципирао тенденције које ће у педагогији преовладати почетком XX века. На његове поставке надовезаће се низ аутора који ће својим теоријским радовима<sup>224</sup> и методским приручницима развијати поставке *анатомско-физиолошке* школе пијанизма међу којима је био и немачки доктор и физичар Фридрих Адолф Штајнхаузен (Friedrich Adolf Steinhausen) који је физичке услове стварања музике проучавао управо из научног аспекта! Виолиниста-аматер, Штајнхаузен је као резултат својих огледа које је спроводио над професионалним извођачима, 1903. године објавио књигу *Физиологија вођења гудала на жичаним инструментима (Die Physiologie der Bogenführung auf den Streich-Instrumenten)*<sup>225</sup> дајући у њој и референце на пијанистичку технику, којој потом посвећује специфичну

---

<sup>222</sup> Thomas Jay Novara, *A Comparative Analysis of the Writings and Technical Approach of Ludwig Deppe and His Contemporaries in Piano Pedagogy*, Southern Illinois University Carbondale, 2015 (дипломски рад у рукопису) [https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1804&context=gs\\_rp](https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1804&context=gs_rp), приступљено 18.09.2021.

<sup>223</sup> John Warrack, Deppe, Ludwig, *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/otmo-9781561592630-e-0000007583>, приступљено 18.09.2021.

<sup>224</sup> У домену научно заснованог проучавања извођења на клавиру, занимљив је пример подухвата који су 1895. године психолози Алфред Бине и Жил Куртије начинили настојећи да утврде психолошке основе производње тона на клавиру. Како о томе обавештава Алф Габријелсон: „Бине и Куртије (1895) користили су малу гумену цев испод дирке у великом клавиру да би снимили њена утискивања. Када је дирка притиснута, цев је била компримована стварајући ваздушни пух који је утицао на писање оловком на покретном папиру. Проучавали су извођење трилера, лествица, акцената и крешендо-декрешенда и уочили јасне разлике између аматера и професионалних пијаниста. Да би се постигао акценат на одређеном тону, пијаниста је одсвирао претходни тон *це* док је тон који је био акценатован свирао снажније, продужући га и легато везујући за следећи тон. Продужење наглашених тонова приметио је и Ебхард (1898), који је причврстио електромеханички уређај на клавир да би забележио потиске дирки на кимографу. Штавише, када су пијанисти замољени да одсвирају претходно изведено дело на немом клавиру (без звучне повратне информације), темпо је постао много спорији. Ебхард је претпоставио да је то због повећане психичке активности потребне за замишљање комада.“ Наведено према: Alf Gabriellson, *The performance of music in: Diana Deutch (ed.), The Psychology of Music*, Academic Press, Waltham, 2012, 525.

<sup>225</sup> Friedrich Adolf Steinhausen, Florizel von Reuter, *Die Physiologie der Bogenführung auf den Streich-Instrumenten*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1928. (Неведено је реизање за које постоје доступне библиографске референце).

публикацију под називом *О физиолошким грешкама и трансформацији клавирске технике (Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik)*<sup>226</sup> издату 1905. године. У овом раду Штајнхаузен напомиње да је „Традиционална прстна техника, усмерена на „артикулацију“ и „независност“ прстију, заснована на три погрешне претпоставке: погрешно разумева органолошке карактеристике клавира, искривљује праву природу „вежбе“ схватајући је само као механичку „гимнастику“, и потпуно погрешно тумачи физиолошке покрете који покрећу клавир[ску механику], идентификујући их једино са покретима прстију.“<sup>227</sup> По њему стога, „Свирање на природан начин значи „ношење“ или „истоваривање“ тежине на врхове прстију који служе као ослонци” (...) аргумендујући то чињеницом да је „искусни пијаниста у стању да користи бесконачне степене 'тежине', дозирајући сваки пут количину тежине коју треба пренети на врхове прстију како би добио најшири и најбогатији опсег звукова.“<sup>228</sup>

Овим становиштима придружује се и клавирски педагог Рудолф Брајтхау (Rudolf Breithaupt) са две публикације: *Природна клавирска техника I – Приручник за модерну методу и праксу вежбања за уметнике и наставнике*<sup>229</sup> објављеном 1905. (реиздање 1912) и *Природна клавирска техника II - Основе свирања помоћу тежине*<sup>230</sup> из 1909. године (које допуњавају практичне вежбе у пет свезака), као и низом радова које током прве две деценије прошлог века објављује у водећем немачком часопису *Музика (Die Musik)*. Развијајући сопствени дискурс под утицајем Штајнхаузенових

---

<sup>226</sup> Friedrich Adolf Steinhausen, Ludwig Riemann, *Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1905.

<sup>227</sup> Исто, 81.

<sup>228</sup> Исто, 83. Такође, Штајнхаузен у свом научном аргументовању тезе о генеричкој улози читаве руке у процесу стварања тона, али и покрета у музици, наводи да је „јасно да прсти уопште немају самосталну функцију: они су, пре свега, ослонци. Међутим, да би се пренела тежина са једног прста на други, посебно при брзини, ротација подлактице мора интервенисати како би помогла кретање замаха. Разумевање суштинске функције ротације подлактице која 'брише сва лажна правила о артикулацији изолованих прстију и последичним митовима о 'независности' и 'једнакости' прстију. У стварности, артикулација изолованих прстију је физиолошки немогућа; прсти се не понашају као чекићи, већ као жице точка који се окрећу око осе ротације коју чини веза лакат – ручни зглоб, тако да њихова окретност на прсту зависи само од ротационог покрета подлактице', они су ротација врхом прста „на коју маса крака тренутно одмара, а затим се поново ослобађа у замаху“. Исто, 97.

<sup>229</sup> Rudolf Breithaupt, *Die natürliche Klaviertechnik*, Vol. 1: *Handbuch der modernen Methodik und Spielpraxis für Künstler und Lehrer, Konservatorien und Institute, Seminare und Schulen*, C. F. Kahnt, Leipzig, 1912.

Књига је на енглески преведена под насловом *Natural Piano-technik Vol. I – The Fundamentals of Weight-Playing*.

<sup>230</sup> Rudolf Breithaupt, *Die natürliche Klaviertechnik*, Vol. 2: *Die Grundlagen des Gewichtsspieles*, C.F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, 1909. Књига је на енглески језик преведена под насловом *Natural Piano-Technic vol. II School of Weight-Touch*.



поставки<sup>231</sup>, Брајтхау у средиште својих разматрања поставља истоветна разумевања зависности морфологије клавирског тона од саме физиологије покрета. Познати савет који је упућивао ученицима да „не размишљају о својим прстима и не свирају [само] њима“ сажима суштину новог метода базираног на ангажману читаве руке. Поменуте публикације представљале су радикално нови облик педагошког дискурса изграђен научном терминологијом и методологијом у излагању материје, о чему и сам Брајтхау говори у предговору другог тома своје студије. Аутор тако наводи да „што се тиче техничких термина и назива који су усвојени ради преношења одређених идеја, они су или позајмљени из најновијих истраживања наше теме или су диктирани практичним искуством“ додајући да је „где год је било могуће (...) научна терминологија била прецизно примењена.“<sup>232</sup> Ово илуструју и наслови појединих поглавља или целина из другог тома *Природне клавирске технике* као што су *Лонгитудинална осцилација руке – Латерално преношење тежине* или *Ротација кубиталног (лактног) злоба*, премда аутор такође истиче да се „супротставља погрешној идеји да је циљ да [...] музику објасни „психофизиологијом“, већ, напротив, да својим радом подстиче да се „удаљимо од погрешних идеја и вратимо стварним и природним поставкама технике (...) и ефектима који се производе помоћу њих.“<sup>233</sup> Иновативност ових у суштини методичких приручника била је такође и у, за дато време, несвакидашњем облику презентације материје коришћењем анатомских цртежа, као и самог медија фотографије откривајући поверење аутора у (складно самом садржају) модерне облике посредовања практичног знања.

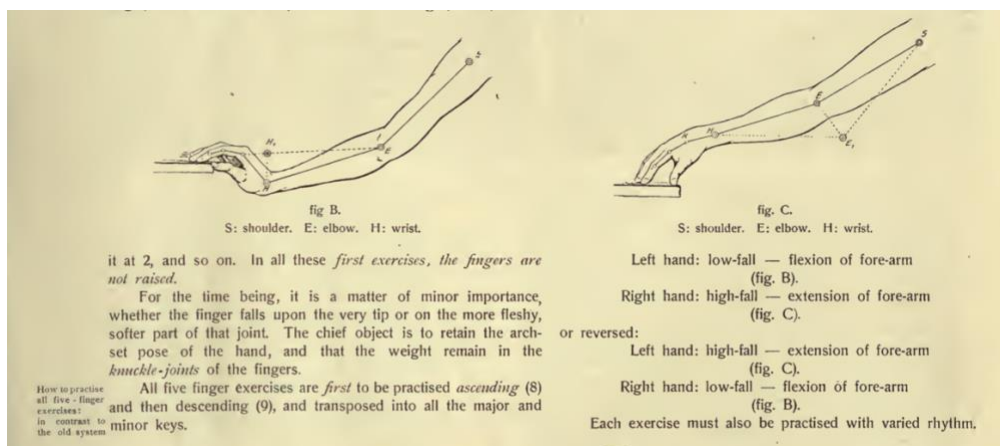
---

<sup>231</sup> О овоме је и сам Брајтхау говорио у предговору другог тома *Природне клавирске технике*, Rudolf Breithaupt, *Die natürliche Klaviertechnik*, Vol. 2..., 5. Са друге, практичне стране, Брајтхау је снажно био инспирисан пијанизмом венецуеланске пијанисткиње Терезе Карењо чију је технику искористио као примере у својој књизи којој је исту и посветио. О њеном техничког умећу он говори: „Идеја о 'покретној маси као функцији' као техници је срж изведена из Карењине технике. Чак и без узимања у обзир пијанистичко-естетичких предности ове технике (потпуно округли пасаж, светлуцави стакати, дрске октаве), чинило се да су њени покрети били најлакши, и природнији који се могу замислити. Овде је проблем технике био тако лако решен, да је „тајна“ олабављивања и опуштања, која заправо никада није представљала тајну, била очигледна свакоме ко је могао да чује њен квалитет тона и да види њене покрете.“ Наведено према: Claudio Olivera, Teresa Carreno: Pianist, Composer and Pedagogue. Her Life And Work From The Perspective Of Virtuoso Piano Playing At The End Of The 19th Century, University of South Carolina, 2016, (докторски уметнички пројекат у рукопису), доступан на: <https://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4410&context=etd>, приступљено 18.09.2021. Извесну забуну уноси Клаудио Арау у својој аутобиографској књизи где наводи: „Тереза Карењо је свирала на идеално природан начин. Учила је код Брајтхауа када је, верујем, имала око 45 година. Пре тога је свирала у француском стилу: jeu perlé са крутом руком, без снаге. Онда се променила у потпуности. Сећам се Терезе Карењо као савршеног примера технике која је искоришћавала природну тежину тела“. Наведено према: Joseph Horowitz, *Conversations with Arrau*, Limelight Editions, New York, 1982.

<sup>232</sup> Исто.

<sup>233</sup> Исто.

Пример 17: Инструктивне илустрације у књизи *Природна клавирска техника II - Основе свирања помоћу тежине* Рудолфа Брајтхауа из 1909. године



Поставке какве је почетком XX века промовисао Брајтхау имале су позитивних одјека широм Европе о чему сведоче и преводи његових публикација на енглески и француски језик, али су са друге стране наилазиле и на опоненте у конзервативнијим универзитетским круговима широм континента, о чему сведочи и студија Минеа Ота посвећена Бартоковој (Véla Bartók) пијанистичкој техници<sup>234</sup> за коју наводи да је управо манифестовала занимљив спој старије поставке технике базиране на активним прстима, али и нових, физиолошких принципа коришћења тежине целе руке. Ову синтезу старих и нових принципа свирања н клавиру Бартоку је пренео Иштван Томан (István Thomán) у чијој је класи студирао између 1899. и 1904. године. Не сасвим

<sup>234</sup> Mineo Ota, "Bartók's Wrists and 19<sup>th</sup>-Century Performance Practice: An Essay on the Historicity of Piano Technique." *Studia Musicologica* (53) 1/3, Akadémiai Kiadó, 2012, 161–170, <http://www.jstor.org/stable/23488449> приступљено 19.09.2021.

затворен према новим идејама, али гајећи још увек довољно поверења у традиционалне методе, ову синтезу је примењивао у раду на Краљевској музичкој академији у Будимпешти.<sup>235</sup> Томан је као некадашњи ученик Франца Листа припадао генерацији европских педагога (попут Јесипове у Русији) која је на размеђи два века започела трансформацију клавирске технике према новим начелима. Сведочећи да је техника активних прстију била преовлађујућа у Листовом педагошком раду, Томан својим теоријским текстовима управо сведочи да су на академији у Будимпешти нове методе споро усвајане изазивајући доста стручних подела. Минео Ота у том погледу наводи да је „Томан [је] у основи био присталица модерне, *синтетичке* клавирске технике коју је пропагирао Брајтхау“, али и да је о овој теми изгледа своје мишљење формулисао са резервом, настојећи да предност да уравнотеженом приступу који не одбацује олако знања традиције. Томан је у том контексту писао:

„Какво год да је наше мишљење о овим саветима [модерних методичара, прим С.Ц.], сигурно је да их не треба непромишљено одбацивати. А ако ови револуционари и преувеличају причу, извесно је ипак да стоје на сасвим исправном и прогресивном тлу. Међутим, само једну ствар [треба имати у виду]: *est modus in rebus* [=У свему постоји средњи курс].“<sup>236</sup>

Ипак, и поред одупирања, усвајање принципа свирања артикулацијом тежине читаве руке постало је нужно управо због већег отпора који је стварао механизам модерних клавира, али и неопходности продукције сонорнијег тона у новим концертним дворанама веће запремине и акустичких потенцијала. Иђино Вађари у том смислу сумира да „Брајтхау успоставља ‘модерну’ звучну технику кадру да оствари потенцијале концертног клавира развијеног индустријском технологијом након 1870. године, и способну да на модерним клавирима транспонује распон звукова који је на романтичним клавирима постизан другачијом техником“<sup>237</sup> закључујући да је као резултат свирања непромењеном романтичном техником на савременом инструменту било брзо ишчезавање тона, потврђујући да је управо нова техника на модерном клавиру, чак и у већим салама могла да оствари одговарајућу пројекцију звучне текстуре дела. На другој страни Драгољуб Шобајић стоји на уверењу блиском

---

<sup>235</sup> Ота прилаже податак да је књига професора Калмана Чована (Kálmán Chován) *Методологија свирања клавира* базирана на теорији активних прстију још увек била препоручивана у то време у Мађарској. Исто, 167.

<sup>236</sup> Исто.

<sup>237</sup> Igino Vaccari, What is the Natural Manner of Playing the Piano by utilizing the Weight of the Arm? It was theorized since 1905, <https://standrewspianotuition.co.uk/natural-piano/rudolf-breithaupt-the-natural-piano-technic>, приступљено 20.09.2021.

чињеници да је нагло одушевљење новим пронаучним могућностима унапређивања клавирске технике почетком XX века водило ситуацији у којој је „вишак теорије“ представљао излагање из оних оквира педагошког процеса унутар којих би рад за инструментом превасходно морао бити имплициран уметничким принципима, те да је, како наводи „школа под теретом хипертрофираног рационализма напустила област иманентно музичких разматрања,”<sup>238</sup> закључујући да у овој чињеници и лежи разлог зашто дата школа није изнедрила ни једног значајнијег извођача. Њен историјски значај, ипак, не може се оспорити, како захваљујући њеној водећој улози у контексту буђења нових, рационално заснованих методичких поставки, тако и услед неспорног утицаја које је извршила на модерну клавирску педагогију, мењајући физичке поставке руке на клавијатури и дајући тиме замах звучним, изражајним, а то последично значи и – естетичким особеностима пијанизма у модернистичкој епохи.

Поред метода заснованих на проблематици физиологије покрета, крајем XIX века све веће интересовање исказује се и према питањима менталних процеса у развоју пијанистичке технике и савладавању музичког дела. Премда је овај правац у клавирској педагогији познат под називом *психотехничка школа* пијанизма,<sup>239</sup> већ био антиципиран у педагошким праксама Листа, Лешетицког и фон Билова, он почетком XX века добија на све већем значају у теоријским радовима и методским приручницима. Тако већ у својој методској књижици са, за дато време симптоматичним називом, *Нова формула свирања на клавиру*<sup>240</sup> из 1913. године, Василиј Сафонов (Васи́лий Ильи́ч Сафо́нов) износи запажање које у први план поставља ментално процесуирање дела као претходницу његовом практичном савладавању. Објашњавајући да у том погледу највећи значај има процес меморисања, Сафонов каже: „Саветујемо студента да најтеже делове дела прво проучи очима, и да тек потом, након што их је видом урезао у своје памћење, изведе за клавијатуром напамет.”<sup>241</sup> Како Алексејев истиче:

„Сафоновљева педагогија јасно је указала на тенденцију интензивирања процеса рада на техници, која је у то време постала један од најважнијих проблема методике клавирске наставе. Не одустајући од самих вежби, на све начине се залагао за већу свест и активност у

---

<sup>238</sup> Драгољуб Шобајић, нав. дело, 86.

<sup>239</sup> Исто. 87.

<sup>240</sup> Wassili Safonoff, *New Formula for the Piano teacher and Piano Student*, J & W Chester, London, 1915. (наведено је прво издање на енглеском језику). Књига је такође преведена и објављена на српском: Василиј Ильич Сафонов, *Нова формула свирања на клавиру*, Studio Lirica, Београд, 2012.

<sup>241</sup> Исто, 11.

раду на њима. (...) Међу бројним збиркама клавирских вежби, Сафоновљев методолошки опус је један од највреднијих и заиста иновативних по својим ставовима. Ако су до тада наставници били ограничени на препоруке – да вежбају пажљиво, свесно, онда су вежбе ‘Нове формуле’ осмишљене тако да их је ‘немогуће свирати механички, јер ове вежбе нису само за прсте, већ истовремено и вежбе за мозак.’<sup>242</sup>

Овај приступ веома је близак Хофмановом изнесен у његовим *Одговорима на питања о свирању на клавиру*<sup>243</sup> где као методско упутство за рад на делу наводи визуелно и аудитивно реконструисање музичког тока у унутрашњој свести и мимо инструмента, као припрему за практично вежбање. У том смислу Хофман објашњава да тек након оваквог упознавања са делом, студент стиже „до тачке преласка са замишљеног ка реалном, где почиње нова врста рада – преношење на инструмент онога, што је савладано у мислима.“<sup>244</sup>

Дате методе почетком прошлог века кореспондирале су са, као што је речено, све израженијим настојањима за интелектуалним ангажовањем у интерпретацији музичке литературе, што је пратила и освојена пракса извођења дела „напамет“. Одбацивање партитуре као материјалног чиниоца солистичког музицирања на сцени одиграва се, наиме, тек током друге половине XIX века, да би почетком новог постала и конвенција модерног извођаштва.<sup>245</sup> У својој студији *Век педагогије памћења* Џенифер Мишра показује да, статистички гледано, од 1880-их година значајно расте број публикација посвећених питањима музичког меморисања<sup>246</sup>. Као основно питање из ове области, у радовима почиње да се намаће начин памћења, те се може рећи да је прве познате доприносе овом проблему дао још Лешетицки који је у својој педагошкој пракси развијао метод спорог рада, те концентрисаног менталног ангажмана као

---

<sup>242</sup> Александр Дмитриевич Алексеев, нав. дело, доступно на:

[https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev\\_ifi3.htm](https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi3.htm)

<sup>243</sup> Josif Hofman, *Sviranje na klaviru; Odgovori na pitanja o sviranju na klaviru*, Nota, Knjaževac, 1986. Прво издање ове књиге објављено је 1920. године као компилација две одвојене публикације из 1907. и 1909. године.

<sup>244</sup> Исто, 109

<sup>245</sup> Џенифер Мишра наводи: „Раније у XIX веку, наступ без партитуре сматран је арогантним и разметљивим. Усмерио је пажњу на извођача и извођење и удаљио се од композитора и музике. Током 1840-их, Франц Лист је изводио више од половине својих рецитала напамет. Романтична виртуозност је харала светом музике, а извођење по сећању био је чин који је могао да изазове страхопоштовање. Људи су на извођаче који свирају научену музику гледали као на поседоваоце готово надљудских моћи. До почетка 20. века било је уобичајено да инструменталисти изводе концерте напамет, а да пијанисти памте солистичке рецитале. Пијаниста који је наступао са партитуром постао је изузетак.“ Jennifer Mishra, *A Century of Memorization Pedagogy*, *Journal of Historical Research in Music Education* (32), 1/2010, 3. <http://www.jstor.org/stable/20789876>, приступљено 22.09.2021.

<sup>246</sup> Мишра наводи да је из области музичког памћења пре 1900. године објављено 11 публикација, да би са сваком новом деценијом број радова растао: 1900–1910. издате су четири, 1911–1920. пет, 1921–1930. осам, 1931–1940. шеснаест итд.

кључног за успешан процес меморисања музике, да би потом уследили и први публиковани радови посвећени истој теми. Један од најранијих објавио је 1886. В. С. Б. Метју (William Smythe Babcock Mathews), под називом *Теорија фразирања, меморисања и интерпретације*<sup>247</sup>, а затим 1898. године допринос даје и Фредерик Шин (Frederick G. Shinn) радом под називом *Меморисање клавирске музике за извођење*<sup>248</sup> у којем пружа класификацију четири врсте памћења – музичког (памћење уха), мишићног, визуелног и интелектуалног. Поред још једног Метјуовог чланка симптоматичног наслова *Памћење и компетентна музичка интерпретација* из 1905. године, вреди поменути и текст Алана Спенсера (Allen Spencer) *Треба ли музички реситал изводити напамет?* у којем наводи:

„Само они пијанисти чије је музицирање довољно широко да проучавају своје програме до детаља јесу вредни слушања [sic!], а из тога несумњиво следи да ће такви увек свирати напамет. Свако одступање од овог стандарда може резултирати само повећањем инфериорних и ментално неспособних пијаниста и спуштањем јавног извођења нашег великог наслеђа мајсторских дела на степен емотивности и несигурности који је сасвим жалостан.“<sup>249</sup>

Несумњиво, заступање ставова о неопходности извођења музике из меморије било је рефлексивна новог разумевања улоге извођача као *интерпретатора* музичке литературе, имплицирајући као иманентан захтев његово суверено владање структуром дела. Едвин Хјуз (Edwin Hughes) је тако у свом чланку из 1915. године бранио овај став тврдивши да „извођење са ‘свежњем нота’ омета апсолутну слободу изражавања и најдиректнију психолошку везу са публиком.“<sup>250</sup> Слободно транспоноване структуре музичког дела из партитуре у звук било је питање које се тицало грађења музичке интерпретације као „естетског објекта“, те је у епохи модернизма у којој сазрева оваква свест, пракса извођења музике „напамет“ тумачена као предуслов имагинативне слободе извођача којом он остварује не само (ре)конструкцију дела у звуку, већ гради и звучну слику високих аудитивних и уметничких квалитета.

---

<sup>247</sup> W. S. B. Mathews, The Theory of Phrasing, Memorizing, and Interpretation, *The Etude* (1/1886), 202–203.

<sup>248</sup> Frederick G. Shinn, The Memorizing of Piano Music for Performance, *Proceedings of the Musical Association* (25) 1898, 1–25., <http://www.jstor.org/stable/765150>, приступљено 22.09.2021.

<sup>249</sup> Наведено према: Jennifer Mishra, нав. дело, 13.

<sup>250</sup> Edwin Hughes, ‘Musical memory in piano playing and piano study’, *Musical Quarterly* (1/1915), 595. Наведено из: Aaron Williamson, Memorising Music in John Rink (ed), *Musical Performance – A Guide to Understanding*, Cambridge University Press, New York, 2002, 114.



Значајан импулс *психотехничкој школи* пијанизма тридесетих година XX века дале су две публикације које су заједнички написали немачки пијанисти Карл Лајмер и Валтер Гизекинг – *Савремено свирање на клавиру по Лајмеру и Гизекингу* из 1932.<sup>251</sup> и *Ритмички, динамички, педални и други проблеми свирања клавира*, објављену 1938. године.<sup>252</sup> Постављајући методолошке основе новог приступа савладавања музичког дела, аутори уз надовезивање на начела модерне технике свирања употребом читаве руке, посебну пажњу (слично Јозефу Хофману) поклањају менталном раду без инструмента. Меморисање музике Лајмер поставља у средиште свог метода инаугуришући принцип *визуелизације* кроз поступак „тихог читања“ (*silent reading*) партитуре. Развијање обухватне менталне представе музичког дела укључивало је по овом аутору изоштравање унутрашњег слуха, али и саме музикалности усредсређеним пролажењем кроз структуру композиције, које знатно скраћује време њеног учења, али и уже гледано, ученика усмерава управо на минуциозно студирање саме партитуре. Комплементарно овом, аналитичком приступу делу у запису, Лајмер као кључну тачку своје методе истиче „тренирање уха“, односно фокусирање на само слушање музике у току процеса рада. У уводном одељку насловљеном *Основе мог метода – тренирање музичког уха*, аутор запажа:

„За пијанисту је уочавање тачне висине тона, да тако кажем, само секундарно у поређењу са уочавањем тачног квалитета, трајања и јачине тона. Кроз минуциозно посматрање ових тонских својстава, читаво извођење добија сасвим другачију јасноћу и одређенији карактер. У свим својим одвојеним фазама жива изведба ће се кретати кроз сферу суптилног изражавања која дозвољава праћење сваке промене и одустајање од употребе прејаким динамичких или ритмичких промена.“<sup>253</sup>

Заступајући значај „критичког слушања“ и „држања додира клавијатуре под константном контролом“, Лајмер својим саветима открива и више од саме педагошке методе намењене практичном раду на музичком делу, рефлектујући у пракси све израженије извођачке стандарде међуратног периода. Они се указују као изрази модерних начела која интерпретацију нераскидиво повезују са принципима неговања високе тонске културе и, нарочито у немачком пијанистичком контексту,

---

<sup>251</sup> Karl Leimer, Walter Giesecking, *Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking*, Theodore Presser Co, Bryn Mawr, 1932.

<sup>252</sup> Karl Leimer, Walter Giesecking, *Rhythmik, Dynamik, Pedal und andere Probleme des Klavierspiels nach Leimer-Giesecking*, Theodore Presser, Bryn Mawr, 1938. Ове две публикације су преведене на енглески језик и обједињене у: Walter Giesecking and Karl Leimer, *Piano Tehnique*, Dover Publications, New York, 1972.

<sup>253</sup> Walter Giesecking and Karl Leimer, *Piano Tehnique...*, 19.

конзистенције рационалне свести у обликовању музичког тока дела. Одмицањем од чисто механицистичких разматрања положаја руке какве је заступала *анатомско-физиолошка* школа, Лајмер тежиште своје методе поставља на питања менталног и психолошког усмеравања покрета подарујући им, како Шобајић примећује, *динамички* аспект. Ову методу, он схематизује кроз повратну спрегу која започиње музичком замисли, а наставља се њеном концептуализацијом у мозгу, затим преношењем на свирачки апарат (покрети), те завршавајући на инструменту чији тон као исход процеса, повратно постаје објект слухања као контролног и корективног чина вежбања.<sup>254</sup>

Нарастајућим интересовањима клавирске педагогије за питања продукције тона већ од почетка XX века придружују се руски аутори, што је било назначено већ саветима изнесеним у методском приручнику Василија Сафонова. Већ 1930. године, пијанисткиња Марија Левинскаја, ученица Сафонова издаје књигу *Систем Левинскаје о клавирској техници и тонском колору кроз менталну и мишићну контролу*<sup>255</sup> објављену у Лондону, у којој се надовезује на поставке *анатомско-физиолошке* школе, али их значајно унапређује фокусирањем на квалитет тона и залагањем за учешће умне активности у датом процесу. Како Елси Вилијамсон већ у години објављивања књиге у једном чланку констатује:

„Мадам Левинскаја је одбацила сасвим произвољну производњу тонова г. Матеја [Tobias Matthey, прим. С.Ц.] делећи је у две категорије – иницирање тежином и – иницирање мишићима. (...) тврдећи да мишићно-иницирани тон ствара грубост, док тон инициран тежином бива пун, округлао, слadak, пријатног квалитета. Сваки од следећих тонова — дубок, пун, јасан, светао, звонак, бриљантан, непрозиран, танак, етеричан, живахан — о каквим учи госпођа Левинскаја, може бити мишићно инициран; сви су присни, ниједан није оштар. Ако је звук оштар, то је само по себи доказ да је погрешно произведен, што доводи до буке уместо до тона.“<sup>256</sup>

Настојећи да производњу тона научно фундаира, Левинскаја поставља систем свесне ментално-мишићне контроле и у том смислу овај рационални метод додатно

---

<sup>254</sup> Графичку схему овог процеса видети у: Драгољуб Шобајић, нав. дело, 154.

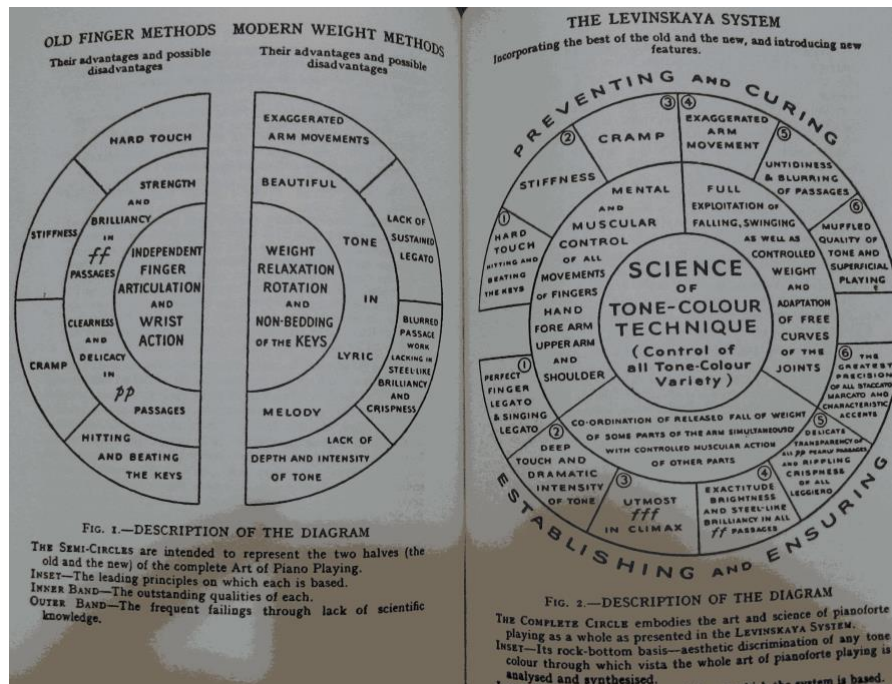
<sup>255</sup> Maria Levinskaya, *The Levinskaya system of pianoforte technique and tone-colour through mental and muscular control*, Dent, London, 1930.

<sup>256</sup> Elsie B. Williamson, Ronald Chamberlain and N. Victor Edwards, The Truth about Pianoforte Touch and Tone-Colour, *The Musical Times* (71/1053), 1930, 1021–1023, <https://doi.org/10.2307/915441>, приступљено 24.09.2021. Овај чланак представљао је део полемике која се између више аутора распламсала о методама продукције тона, које су очигледно биле предмет веома великог интересовања стручне јавности.



транспарентно сублимира кроз схему која управо репрезентује поверење у могућност позитивистичког трансфера знања.

Пример 18: Схеме продукције тона по различитим методама из књиге Марије Левинскаје:



Експоненти совјетске школе током протеклог столећа настављају да показују континуирану посвећеност овим питањима, али услед изолованости совјетског образовног система, њихове методске поставке на Западу остају готово непознате и без утицаја на тамошње педагошке контексте.<sup>257</sup> Пијаниста и музиколог Александар Николајев (Александр Александрович Николаев) у својој књизи *Главне идеје совјетске пијанистичке школе*<sup>258</sup> доноси луцидно запажање да је разумевање продукције тона код совјетских пијаниста било битно другачије него код аутора који су се овом темом

<sup>257</sup> Спорадично су, међутим, у стручним часописима на западу објављивани прикази и полемике о совјетској пијанистичкој школи од стране аутора који су имали прилике да се упознају са њеним принципима. Међу мноштвом публикација које су објављиване у Совјетском Савезу, на енглески језик преведена је само књига Ханриха Нејхауза *О уметности свирања на клавиру* из 1958. године, и то са „закашњењем” од петнаест година. Оригинални назив публикације је гласио: Гёнрих Нејгауз, *Об искусстве фортепианной игры – записки педагога*, Музыка, Москва, 1958. Превод и издање књиге на српском: Genrik Neigauz, *О уметности свирања на клавиру – записи педагога*, Уметничка академија у Београду, Београд, 1970. Прво издање на енглеском језику: Heinrich Neuhaus, *The Art of Piano Playing*, Praeger Publishers, New York, 1973.

<sup>258</sup> Александр Николаев, *Мастера советской пианистической школы*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1961. Поред ове, Николајев је аутор још две значајне књиге *Очерки по истории фортепианной педагогики и истории*, Музыка, Москва, 1980. и *Школа игры на фортепиано*, Музыка, Москва, 2007.

бавили на Западу, као што су то почетком века били Рудолф Брајтхау, Фридрих Штанхаузен и други. Према тумачењу Полине Голубкове, Николаев износи став да су аутори са Запада тонску продукцију разумевали пре као апстрактну идеју и одвојен концепт од мноштва других који се тичу клавирског свирања (превасходно су се бавили покретом као таквим, тек начелно указујући на консеквенце одговарајућих радњи по квалитет добијеног тона), за разлику од руских и совјетских педагога и пијаниста попут Игумнова, Голденвајзера, Нејгауза и Фејнберга, који су тонску продукцију директно везивали, односно материјализовали кроз сам рад на артикулацији, техници, педализацији и прстореду.<sup>259</sup> Ово запажање најближе осветљава исходишта тонског диверзитета којим се одликовала пијанистичка естетика руских и совјетских пијаниста у најширој историјској перспективи, посебно када се има у виду да је питање тона у овој традицији уско било повезано са вокалним начелом као узором и моделом инструменталне транспозиције.

У методским приступима поменутих совјетских педагога који су у свом деловању паралелно развијали и богате пијанистичке каријере, евидентно је интегрално обухватање проблематике клавирске технике и интерпретације музичког дела генерисано непосредним извођачким искуством и, посебно, уметничким погледима на естетска питања пијанизма. Не пренебрегавајући разлике у индивидуалним методама и садржају педагошких приступа, Жоу БеиБеи као главне карактеристике совјетске школе прве половине века наводи следеће: 1) кретање од унутрашњег ка спољашњем, од уметничке слике изведеног дела ка техничким средствима његовог извођења, 2) интелектуализацију процеса учења, 3) активирање когнитивне активности усмерене на повећање самосталности ученика, 4) морални правац васпитно-образовног процеса и 5) принцип сарадње наставника и ученика.<sup>260</sup> Из ових поставки, евидентно је да се совјетска школа наслања на фундаменте модерне педагогије израсле на позитивном наслеђу како *анатомско-физиолошке*, тако и *психотехничке* школе пијанизма. У том смислу, постављајући акценат на значај упрезања менталних и духовних потенцијала индивидуе, Самуил Фајнберг се посебно оријентише на процес уобличавања звучне представе музичког дела у унутрашњем

---

<sup>259</sup> Прегледну схему публикација совјетских аутора у којима се налазе идеје о тонској продукцији дала је Полина Голубкова 2020. године на виртуелној конференцији у организацији Универзитета Лужне Каролине. Више на: <https://scmta.org/2020-virtual-conference/poster-sessions/golubkova/> приступљено 24.09.2021.

<sup>260</sup> Zhou BeiBei, Piano Performing Art of Russia: Major Development Trends in the 20th Century, *IRA-International Journal of Education & Multidisciplinary Studies* (13/2), 2018, 10.

слуху, као неопходне припреме за његову живу реализацију.<sup>261</sup> Ипак, дијалектика унутрашњег уобличавања звука само је један од аспеката Фајнбергових теоријских промишљања која захватају и готово све елементе извођачке технике посматране у њиховој најужој међузависности. Осим опсервације техничких аспеката свирања, у Фејнберговом дискурсу присутна су и интерпретативна питања, којима се посебно бави у књизи *Пијанистичко мајсторство*.<sup>262</sup> Усредсређујући се на питања извођења Бахове музике и Бетовенових клавирских дела, Фејнберг залази у проблематику фразирања репрезентујући квалитативни помак клавирске педагогије која у XX веку управо шири опсег својих интересовања и на најнепосреднија питања стилистике интерпретације музичке литературе. Сличну ширину у захватању извођачке проблематике манифестује и Хајнрих Нејгауз чија култна књига *О уметности свирања на клавиру* сублимира целокупно педагошко искуство аутора, али и совјетске пијанистичке школе вођењем начелне расправе о свим битним аспектима пијанистичког умећа и саме професије у њеном савременом значењу.

У контексту напред наведених педагошких метода карактеристичних по све већој пажњи коју посвећују „осмишљеној” пројекцији тона, потребно је поменути и појаву теоријског дискурса који се током првих деценија XX века фокусира на рационално заснивање естетике клавирског звука коришћењем усавршених механичких потенцијала модерног инструмента. Међу овом врстом публикација, појављују се наиме, специфични радови фокусирани на технику педализације као један од битних аспеката акустичког обликовања клавирског тона. У том контексту, као пионирска издваја се педагошка пракса немачког пијанисте Ханса Шмита (Hans Schmitt, 1835–1907)<sup>263</sup>, те његова књига *Клавирски педал – његова релација са свирањем клавира и учењем композиције и акустике (Das Pedal des Klavier - seine*

---

<sup>261</sup> Драгољуб Шобајић цитира Фајнбергово размишљање из књиге *Пијанизам као уметност* које на најбољи начин сажима његове ставове о важности грађења унутрашњих представа звука: „Својство музичке идеје да се чује и да се оживи у образили, треба сматрати основном и принципијелном цртом ове уметности. Отуда сваки звук ствара у нашој свести замишљени звучни одјек. Та представа настаје у беззвучном свету. Тишина се јавља као неутрална површина. Подижући се из безгласја настају звуци реалне музике, али спуштајући се испод те површине, ми улазимо у свет звучних уображења. У овоме можемо сагледати својеврсну позитивну и негативну страну музичког звука. Тишина је фон на коме се јавља музичка уметности. Реални звук се уздиже изнад те површине; он се лако утапа у њу, замењујући испушченост звучања са удубљеношћу уображења.“ Шобајић, нав. дело, 237.

<sup>262</sup> Самуил Фейнберг, *Мастерство пианиста*, Музика, Москва, 1978.

<sup>263</sup> Ханс Шмит био је истакнути професор и шеф одсека за клавир на Бечком конзерваторијуму између 1875. и 1900. године, а међу његовим познатијим студентима на одговарајућим курсевима били су Артур Шнабел и Феручо Бузони.” Исто, 97.

*Beziehung zum Klavierspiel und Unterricht zur Komposition und Akustik*)<sup>264</sup> објављена 1875. године (са допунама 1907. и 1919. године). Настала као резултат Шмитових предавања на Бечком конзерваторијуму током 1870-их година, ова књига доноси иновативна гледишта о могућностима успостављања међузависности акустичке анализе и педализације, а у првом реду била је инспирисана и делом заснована на ранијим студијама које је о акустици објавио физичар Херман фон Хелмхолц (Hermann von Helmholtz). У целости заснована на научној аргументацији изведеној из поступака експериментисања, објашњавања и демонстрације, публикација је поставила нови научни модел приступа датој проблематици у клавирској педагогији, снажно се супротстављајући традиционалним приступима заснованим на интуицији, односно субјективном осећају који је као „живо знање“ углавном усменим путем преношен у педагошкој пракси XIX века. Говорећи о Шмитовим опсервацијама, Елфрида Хеберт у својој студији о клавирској педализацији<sup>265</sup> наводи да су оне произлазиле из његовог нарочитог интересовања за повезано свирање тонова, битно другачије од нон легато технике<sup>266</sup> развијане током XIX века. Суптилност слушања звука и комуникација која се између уха и мозга успоставља у процесу диференцијације његовог квалитета у аспектима динамике, сенчења и сонорности кроз различите регистре сведоче да је Шмит у разматрању начина употребе технике педала у обзир узимао аспекте висине, тембра, гласноће, времена и простора (регистра). Варијабилност педализације у том смислу аутор поставља у каузалну везу са овим чиниоцима и додељује јој научну основу евидентну у његовим поставкама у којима принцип понављања понуђених решења обезбеђује постизање истих акустичких резултата.

Како Хеберт наводи:

„За Шмита је циљ писања текста о педализацији био двојак: да се демонстрира важност теме и да се објасни основно резонување које добро припремљени пијанисти спроводе инстинктивно. У издањима из 1875. и 1892/1907. приметио је да стање уметности педалирања, иако горуће питање међу музичарима, није напредовало много даље од појмова интуиције или

---

<sup>264</sup> Савремено немачко реиздање књиге: Hans Schmitt, *Das Pedal des Klavier – seine Beziehung zum Klavierspiel und Unterricht zur Komposition und Akustik*, Fachbuchverlag, Dresden, 2015.

<sup>265</sup> Elfrieda Hiebert, Listening to the Piano Pedal: Acoustics and Pedagogy in Late Nineteenth-Century Contexts, *Osiris*, vol. 28, no. 1, [Saint Catherines Press, The University of Chicago Press, The History of Science Society], 2013, 232–53, <https://doi.org/10.1086/671379>, приступљено 21.09.2021.

<sup>266</sup> Шмит је вероватно мислио на технику романтичарских виртуоза базирану на активности прстију, мада се у француском пијанизму у складу са естетиком која је тамо важила такође неговао специфичан нон легато стил свирања познатији под називом *jeu perlé*.

осећања (*Gefühlstandpunkt*). Шмитова књига је организована у четири поглавља, према плану његових предавања на конзерваторијуму: (1) основне информације о општој употреби педала; (2) акустичка оријентација на појединачне тонове и акорде; (3) коришћење педале у низу тонова и акорда; (4) одлуке о педалама и низ других ствари као што су нотација педала, педала демпфера (пола педала), меког педала, состенуто педала и *Kunstpedal*. Дубоко свестан свог иновативног објективног приступа педализацији, Шмит подупире иновативност својих идеја посматрањем педализације из историјске перспективе. Он прилаже консултоване [написе] ранијих клавиријских педагога — Јохана Непомука Хумла, Карла Чернија и Адолфа Кулака — како би пружио преглед раније [објављиваних] инструкција.<sup>267</sup>

Симптоматично за интелектуалну климу епохе јесте да је рецепција Шмитове књиге била изузетно повољна о чему сведоче и реиздања књиге како на немачком, тако и на енглеском језику<sup>268</sup>, док су позитивна мишљења о њој међу осталима имали и Франц Лист и Антон Рубинштајн. Управо потоњи пијаниста био је веома цењен по сасвим индивидуалној техници педализације о којој су сведочанства оставили и његови савременици и ученици попут Морица Розентала (Moritz Rosenthal) који је хвалио Рубинштајнову „исправну“ примену синкопираног педала. Писани траг о принципима његове педалне технике, дао је Александар Никич Буковцев (Alexander Nikitch Bukhovtsev), ученик Николаја Рубинштајна на Московском конзерваторијуму, који је – инспирисан Антоновом педализацијом коју је проучавао на његовим *Историјским концертима* 1885. и 1886. године – о њој оставио више сведочанстава. Они су потом, од стране Сергеја Тањејева (Сергѝй Ива́нович Танѝев) уређени и издати 1896. године под називом *Водич за правилну употребу клавиријских педала са примерима са Историјских концерата Антона Рубинштајна*. Ова публикација је након превода који је на немачки и француски уредио белгијски писац и диригент Морис Куферат (Maurice Kufferath), а потом и на енглески језик превео Џон А. Престон (John A. Preston) стекла велику популарност и изван граница Русије. Премда би се стилистички аспекти Рубинштајнових интерпретација пре могли окарактерисати као романтичарски, за његово промишљање о педализацији могло би се рећи да је контекстуално посматрано, било оријентисано ка новом времену пијанистичке уметности. У предговору реиздању овог водича Јозеф Бановец управо апострофира да је њиме направљен снажан отклон од раније праксе „ритмизованог“ педалирања новим обликом „легато“ педализације, која је међутим, у складу са романтичарском естетиком какву је манифестовао Рубинштајнов пијанизам, обиловала слободном

<sup>267</sup> Elfrieda Hiebert, нав. дело, 246.

<sup>268</sup> Хеберт наводи да је енглеско издање објављено у Филадельфији 1893. године.

применом [мимо сагласја са стилистичким обрасцима извођене музике], доносећи осим нових звучних ефекта и карактеристична одступања од претпостављених замисли композитора.<sup>269</sup>

Проблематика педализације почетком XX века евидентно почиње да заокупља пажњу педагога како у Европи, тако и у Америци, и она је несумњиво кореспондирала са чињеницом да се за разлику од клавира у претходном столећу, на модерном инструменту број педала стандардизује те усавршава њихова механика и дејство. Ове чињенице отвориле су значајан, раније невелики простор који је у педагошкој пракси из објективних разлога условљених карактеристикама ранијих варијанти инструмента поклањан овој проблематици, те нови дидактички дискурс из дате области (уз саму праксу у којој се очитују нови начини употребе педализације) репрезентује измењени естетички угао посматрања саме клавирске литературе. Управо у модернизму, њој почиње да се приступа са свешћу о могућностима обликовања звучне појавности музичког дела у релацији са аспектима стила или пак „говора“ структуре дела, а што је у различитим случајевима водило озвучавањима условљеним принципима пијанистичких школа, индивидуалним или општим интерпретативним стремљењима унутар епохе.

Међу публикацијама које представљају прилоге методски јасно постављених приступа педализацији, треба такође навести књигу *Школа клавирског педала (School of the Piano Pedal)* америчког пијанисте и педагога В. С. Б. Метјуа објављену у Бостону 1906. године.<sup>270</sup> Систематично конципирана, књига прегледно излаже садржај у којем аутор ову проблематику опсервира на начин близак Шмитовом неколико деценија раније, и то кроз следећа поглавља: 1) педали и њихова веза са музиком, 2) класификација употребе педала, 3) резонанца клавира, 4) слушне вежбе, 5) педалне ознаке, 6) техника стопала, 7) педал за мелодијски легато, 8) педал за повезивање басова са њиховим акордима, 9) педал за повезивање акорада, 10) педал за атмосферу, 11) педал за продужавање тонова, 12) занимљиви и необичајени педални ефекти и 13) меки педал (*una corda*).<sup>271</sup> Аутор књиге за свако поглавље прилаже одговарајуће примере из музичке литературе фокусирајући се махом на романтичарска дела, али такође као примере поставља и одабране прелудијуме из *Добро темперованог калвира* Ј. С. Баха (у одсеку за педал за атмосферу) и ране Бетовенове *Сонате* оп. 2, бр. 2

---

<sup>269</sup> *The Art of Pedaling . Two Classic Guides, Anton Rubinstein and Teresa Carreño*, Dover Publications, Inc, Mineola, New York, 2003, 15.

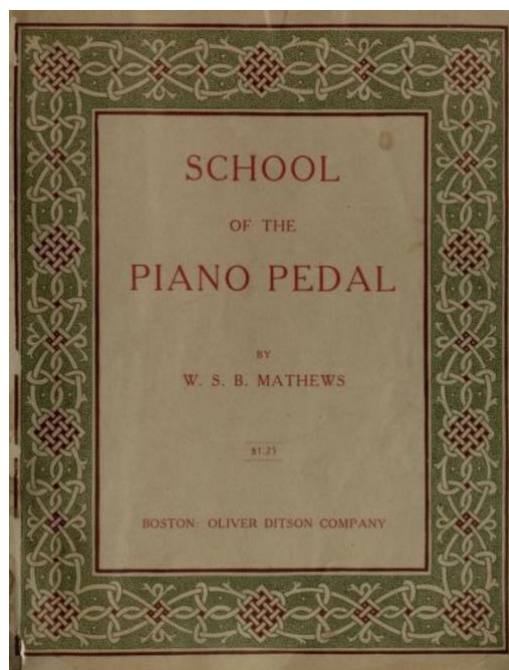
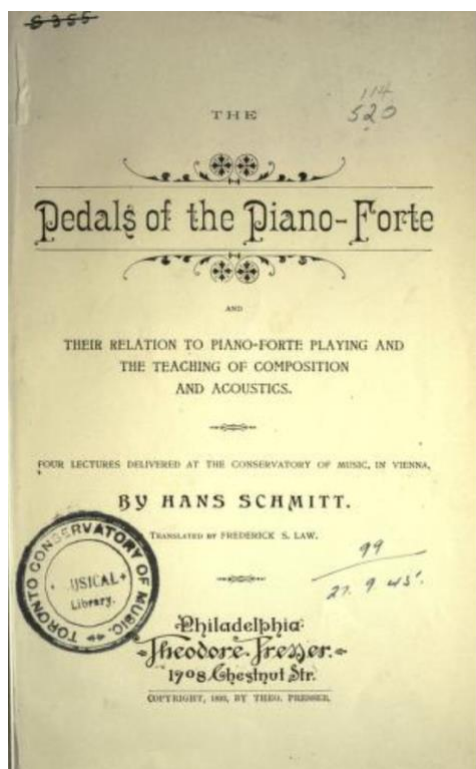
<sup>270</sup> William Smythe Babcock Mathews, *School of the Piano Pedal*, Oliver Ditson Company, Boston, 1906.

<sup>271</sup> Исто, vii–viii.



(педал за повезивање акорада) манифестујући поверење у изражајне могућности савременог инструмента као медијума којим је могуће кориговати, надоградити или естетизовати звучну пројекцију композиторовог записа.

Пример 19: Насловне стране две студије о педализацији Ханса Шмита из 1885. (лево) и В. С. Б. Метјуа из 1906. године (десно)



Овим радовима придружује се и књига већ поменуте истакнуте пијанисткиње с почетка XX века Терезе Карењо (Teresa Carreño, 1853–1917) под насловом *Могућности тонског колора уметничким коришћењем педала – механизам и деловање клавирских педала*<sup>272</sup> објављена постхумно 1919. године. Упозната са публикацијама Шмита и Буковцева, Тереза Карењо се одлучује за нешто сажетију систематизацију сопственог извођачког знања о педализацији које излаже кроз осам поглавља у којима се бави: општим опсервацијама о механизму и деловању клавирских педала, употреби десног педала у акордима, примени педала у фразирању, деловању и ефектима педала у одзвучима и паузама, применом педала у дужим акордима, управљању педалима у

<sup>272</sup> Teresa Carreño, *Possibilities of Tone Color by Artistic Use of Pedals – The Mechanism and Action of the Pedals of the Piano*, The John Church Company, Cincinnati, New York, London, 1919.

терцним пасажима, различитим степенима потискивања педала, као и кроз недовршено излагање о употреби десног педала у акордским пасажима и хроматици. Не излазећи из оквира практичних упутстава које даје кроз одабране примере, публикација Терезе Карењо репрезентује све израженија настојања унутар модерне клавирске педагогије за рационализацијом приступа елементима извођачке технике имплементирањем у њу савремених естетских норми пијанистичке праксе.

Управо такав приступ педализацији функционализујући је у правцу остварења читавог диверзитета звучних и карактерних могућности, у својим теоријским написима заступао је у совјетском контексту и Самуил Фајнберг. Како Јасмина Јанковић сумира:

„Примени педала, Фејнберг посвећује знатан део својих размишљања. Десни педал по њему има вишеструку улогу: 1.тектонски педал, (конструктивна улога у грађи дела); 2. декоративни, (сенчење, меки завршетак тона); 3.лимитиран (дискретна примена педала за дела из ранијих епоха); 4. радни педал (помаже прстима да задрже тонове где је немогуће); 5. компромисни (у обрадама оргуљских дела – басови тонови се држе уз помоћ педала); 6. просторни (у дочаравању просторних димензија); 7. вокални (продужавање тона преко прописаног правила).“<sup>273</sup>

Иако је Фејнбергова теорија педализације била изведена из његовог општијег разматрања проблематике обликовања тона, кроз интегрални увид у различита методска размишљања поменута у овом прегледу, несумњивим се показује да је – без обзира на то из којих су педагошких и теоријских контекста идеје о педализацији и уопште клавирској техници долазиле – у епохи модернизма сазрела јединствена свест о нужности не само практичног бављења естетиком звука, него и заснивања дискурса који је експлицитно или имплицитно разматрао естетичка питања разумевајући их као фундаментална за пијанистичку уметност у протеклом столећу.

---

<sup>273</sup> Јасмина П. Јанковић, Руска пијанистичка школа: историја и традиција, Универзитет у Београду, Филолошки факултет, Београд, 2015 (докторска дисертација у рукопису), 701.



## II ДЕО – НАЦИОНАЛНЕ ПИЈАНИСТИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ У И ОКО МОДЕРНИЗМА

### 2.1. Француска пијанистичка школа

#### 2.1.1. Историјски контекст

Историзација француске пијанистичке школе има довољно разлога да као фундаментално исходиште саме праксе, па и читаве културе извођаштва на клавиру значи богато наслеђе клавсенистичке традиције. Ово полазиште проистиче не само из чињенице да је развијена композиторска/извођачка пракса управо на клавијатурним инструментима у Француској имала своју богату предисторију и пре појаве модерног клавира (што је свакако подразумевало постојање већ „освојеног“ жанровског простора када је дата врста репертоара у питању, те релативно стабилан друштвени статус ове музике у извођачком погледу), већ и са естетичких становишта – с обзиром на то да су нека од главних обележја француског пијанизма током сразмерно дугог временског опсега од почетка XIX, па до средине XX века баштинила управо континуитет са извесним начелима клавсенистичке извођачке стилистике.<sup>274</sup> Такође, за конституисање и одржавање националног идентитета француског пијанизма референтну важност имао је Париз, али не као епицентар музичког живота Европе у којем су током прве половине XIX века деловале бројне интернационалне фигуре пијанизма (што је за француску пијанистичку традицију свакако могло значити прилику за асимилацију актуелних извођачких принципа успостављаних на модерном клавиру) колико као место централизације националне музичке културе унутар које је пијанизам као извођачка пракса одржавао своју кохерентност, па и имунитет у односу на стране утицаје. У том погледу може се констатовати да актуелни обрасци извођаштва, какви су фигурирали у пракси иностраних виртуоза присутних на париској музичкој сцени током столећа, нису имали значајнијег уплива на саму естетику француског пијанизма

---

<sup>274</sup> Karen M. Taylor, *Alfred Cortot: His Interpretive Art and Teachings*, Indiana University, 1988 (докторска дисертација, рукопис), 29.

(рецимо на техничке обрасце извођења), колико су се рефлектовали кроз доношење свежих образаца друштвеног функционисања праксе какви су се развијали унутар грађанског друштвеног система у остатку тадашње Европе. У том смислу, пијанистичка сцена у француској престоници, током значајног дела XIX века сведочила је различите извођачке естетике, репрезентоване колико с једне стране делатностима истакнутих виртуоза стационараних у Паризу током прве половине XIX века попут Фредерика Шопена (Frédéric Chopin), Игњаца Мошелеса (Ignaz Moscheles) и Сигисмунда Талберга (Sigismond Thalberg),<sup>275</sup> толико са друге стране и праксама француских композитора-пијаниста попут Анрија Херца, Камија Стаматија и других, који су у својим поетикама чврсто неговали националне особености.

Нарочито уважавана национална традиција клавијатурног извођаштва тако је и поред несумњиве популарности иностраних уметника, била чувана од спољних утицаја и то веома успешно захваљујући прилично затвореном образовном контексту. Централистички организован систем француске музичке културе и образовања имао је, историјски посматрано, у институционалном смислу нарочитог значаја у формирању и одржавању по много чему особеног идентитета француског пијанизма за који се тежило да буде одликован израженим националним атрибутима. Париски конзерваторијум основан 1783. године као једна од првих институција дате врсте у Европи, важио је за херметичну, +и традиционалистички оријентисану институцију чији су педагошки принципи били засновани управо на изградњи и очувању националног стила како у домену музичког стваралаштва, тако и самог извођаштва.<sup>276</sup> Конзерваторијум је имао регулаторну функцију под чијим се окриљем у класама водећих пијаниста/педагога одвијао процес „верификације“ и „конзервирања“ извођачких концепата који су били генерисани „изнутра“.<sup>277</sup> Управо ова околност, у многоме је посебно током друге половине XIX века када у остатку Европе долази до трансфера и мешања знања, утврдила монолитност француског пијанизма, који се као такав одржавао захваљујући чињеници да је главни акценат клавирске педагогије био на неговању наслеђених естетичких образаца извођаштва, а не асимиловања савремених извођачких достигнућа.

---

<sup>275</sup> Charles Timbrell, *French Pianism, A Historical Perspective*, Amadeus Press, Portland, 1999, 9.

<sup>276</sup> Карен Тејлор наводи да је Конзерваторијум посебно неговао оне извођачке дисциплине које су одговарале преовлађујућем музичком укусу у француској култури XIX века. Karen M. Taylor, нав. дело, 26.

<sup>277</sup> Karen M. Taylor, нав. дело,

Посматрани у ширем историјском ракурсу, наведени естетички обрасци извођаштва на клавиру имали су, као што је поменуто, исходишта у клавсенистичкој пракси чији су принципи и након преоријентације на модеран инструмент, током XIX века и надаље неговани као одрази већ конституисаног специфично националног извођачког стила. У том погледу, написи Франсоа Купрена и Жан Филипа Рамоа<sup>278</sup> несумњиво су имали значај теоријске баштине која је манифестно образлагала темељне постулате „класичне француске пијанистичке технике“<sup>279</sup>. Међутим, осим посредством теоријских референци, клавсенистичко наслеђе било је крајем XVIII века пренесено у модерну пијанистичку школу такође и сасвим непосредно, с обзиром на то да су се управо наставници клавсена на Париском конзерваторијуму након извесног периода паралелног држања класа из оба инструмента, 1798. године дефинитивно преоријентисали на клавиру који је постепено преузео примат у приватној и јавној друштвеној сфери.<sup>280</sup>

Карактеристике Купренових и Рамоових поставки извођачке технике, уграђене у саме захтеве композиционо-стилског устројства њихових дела и потом образлагане у датим списима, базирале су се на активној употреби прстне технике која је и представљала једини физички ангажман кадар да одговори на захтеве дела, те да продукује адекватан тон на инструменту чији је недостатак динамичке разноврсности замењиван прецизним и разноврсним артикулационим захватима. Овакав приступ клавијатури, имао је уосталом услова за примену и на новом инструменту, из тог разлога што се могућности његове ране клавијатурне механике нису у већој мери разликовале од клавсенске, а што наводи на претпоставку да је у прво време, у извођачким оквирима ова транзиција првенствено значила потребу за прилагођавањем квалитативним променама у домену звучности инструмента, а не толико на редефинисање постојећих правила свирања. До значајнијих иновација које су значиле израженије промене клавијатурне механике доћи ће тек током првих деценија XIX века, када је и дефинитивно профилисан модеран тип инструмента, те у складу са тим остварена и нова решења на пољу музичког стваралаштва. Ипак, како ће се испоставити, технички принципи клавсенистичке школе задржаће се, и уз нужна прилагођавања могућностима новог инструмента те захтевима новог репертоара, успоставити као нормативни и у оквирима *пијанистичког* дискурса који је у то време

---

<sup>278</sup> Шарл Тамбрел наводи Купренов спис *L'art de toucher de clavecin* из 1717. године, као и Рамоов текст *De la mécanique des doigts sur le clavecin* из 1724. године.

<sup>279</sup> Karen M. Taylor, нав. дело, 30.

<sup>280</sup> Charles Timbrell, нав. дело, 28.

био у настајању. Дати технички принципи су као спецификуми француске школе стога устоличени попут званичног извођачког модела претпостављеног за укупне захтеве стилистички хетерогеног спектра „клавирске“ литературе од барока до савремене продукције.

Главне карактеристике које су, као наслеђене из клавсенистичке традиције, одредиле идентитет француске пијанистичке школе, базиране су тако на идеалима флуентности, јасноће, лакоће, прецизности и техничке углавности.<sup>281</sup> Оне су у суштинском погледу одредиле звучни универзум француског пијанизма, у чије су се референтне одлике могли убројати суптилни и прозачни колорит, те интонативна и ритмичка егзактност. Посебан значај за утемељење ових дистинктивних специфичности француске пијанистичке школе имали су међу осталима Луј Адам, Фридрих Калкбренаер, Пјер Цимерман, Хенри Херц, Камил Стамати, Феликс Ле Купеј и други композитори-пијанисти, који су нарочито као професори на Париском конзерваторијуму допринели да се идентитет националног пијанизма фундираног на клавсенистичком залеђу, а унапређен новим техничким принципима, заокружи већ пре половине XIX века.<sup>282</sup> Фридрих Калкбренаер се, међу осталима, у том смислу истакао као једна од кључних фигура чији је утицај на развијање пијанистичке технике базиране на примату прстне артикулације био далекосежан.

Кључно је напоменути да је овим техничким приступом успостављен специфичан начин свирања који се у брзим пасажима карактерисао бриткошћу низања тонова савршене јасноће, познатији и као *jeu perlé* стил.<sup>283</sup> Он ће управо због тога што је у себи сједињавао поменуте типичне националне идеале попут јасноће и прецизности тонског израза, постати вероватно најпрепознатљивији елемент француског пијанизма у широкој историјској перспективи од прве половине XIX века, па готово све до данашњих дана. Ову чињеницу констатује и Шарл Тамбрел који истиче да је:

---

<sup>281</sup> Karen M. Taylor, нав. дело, 30.

<sup>282</sup> Исто.

<sup>283</sup> Како Жилијан Рожер истиче *Jeu perlé* техника се „карактерише нотама једнаког трајања и квалитета, [изведених] наглашено јасним и истакнутим артикулационим стилем оствареног јако високим покретима прстију, и веома ретком употребом педала, који изискује последно свирање етида и вежби (једнако упошљавање свих прстију кроз свирање скала, различитих варијанти арпеђа)“. Jillian Rogers, „Mourning at the Piano: Marguerite Long, Maurice Ravel, and the Performance of Grief in Interwar France“, *Transposition*, 4/2014, Association Transposition, Musique et Sciences Sociales, Paris, 2014, 10. <http://transposition.revues.org/739>, Приступљено 06.04.2015

„Овај стил, који захтева максималну уједначеност додиром и неусиљеност тона у потпуности контролисаног прстима, био [је] главна преокупација француске школе од Адама до знатно каснијих пијаниста попут Сен-Санса, Маргарит Лонг, Исидора Филипа и њихових ученика.“<sup>284</sup>

Потребно је дакле евидентирати да је стилистика француског пијанистичког израза – осим што се може посматрати у контексту еволуције клавсенистичке технике – заправо представљала само једну од рефлексија важећих естетичких поставки француске музике датог времена<sup>285</sup>, видљивих подједнако на пољу музичког стваралаштва и извођаштва, међу чијим су се кључним националним идиомима издвојили колоризам, лакоћа, туше и други њима слични. У том смислу, *jeu perlé* стил се може посматрати и као идиоматски феномен који је у домену француске музике, па и извођаштва имао своју *транс-стилистичку постојаност*, јер је у историјској перспективи повезивао стваралаштво клавсенистичких аутора са делатношћу бројних француских композитора-пијаниста романтичарске епохе од Фридриха Калкбренера до Камија Сен-Санса (па и надаље), у чијим је клавирским делима управо доминирао принцип бриљантних фигурација постизаних активном прстном артикулацијом на клавијатури. Уосталом, француска клавирска музика романтизма у највећем делу је и писана управо у духу актуелних пијанистичких принципа епохе преламаних кроз „интенције“ саме националне музичке естетике, што потврђује поглед на ширу слику настојања за постизањем бравуре у домену технике свирања из ручног злоба, односно активном прстном артикулацијом код различитих француских композитора попут Шарла Валентена Алкана, Луиз Фаренк, Камија Сен-Санса и других.

Феномени технике и виртуозитета, природно су се стога веома рано издвојили као централни у контексту извођачког и педагошког дискурса, али не само као консеквенце историјског развоја једног модела извођачке технике који своја исходишта има у третману ранијег типа инструмента већ, значајно је запазити, и као рефлексије ширих социјалних и културних интересовања и стремљења. Индикативно у

---

<sup>284</sup> Charles Timbrell, нав. дело, 38.

<sup>285</sup> Надовезујући се на запажања Фридриха Блума изнесена у књизи *Музика класицизма и романтизма: обухватан преглед* (Friedrich Blume, *Classic and Romantic music: A Comprehensive survey*, W. W. Norton Company, New York, 1970.), Тејлор наводи да је „дистинктивни француски [музички, прим С.Ц.] идиом био препознат већ средином XVIII века и слављен због своје живахности и пријемчивости – премда и негативно оцењиван због свог сувог крутог калуца [формализма, прим С.Ц.]. Ова становишта била су евидентна и у француском пијанизму XIX века. Идеали умерености и јасноће оличавали су се у националном *класицистичком* стилу Купрена и Рамоа, настављајући да фигурирају као темељни за франсуке композиторе и извођаче (...) Сјај, комуникативност, духовитост, мајсторство [примене, прим С.Ц.] занатских и стилских конвенција, те склоност за декриптивне и илустративне ефекте карактеришу француско стваралаштво од [епохе, прим С.Ц.] велике опере, преко Херца и Калкбренера до Офенбаха и Сен-Санса.“ Видети у: Karen, M. Taylor, нав. дело, 54.

том смислу делује чињеница да је током XIX века међу француским пијанистима под клавирском техником првенствено подразумевана бриљантна виртуозност, као и читав спектар поступака проистеклих из поменутих принципа прецизности, егзактности, флуентности, колоризма и других. Карен Тејлор разлоге за оваква становишта проналази у чињеници да се типична галиканска склоност ка занатском перфекционизму у бројним сферама стваралачких делатности, рефлектовала и на готово опсесивно интересовање за занатлијске аспекте музичког извођаштва, те да у складу с тим, како за виртуозе, тако ни за њихову публику углавном није било важно уметничко разумевање [или квалитативно оваплоћење, прим. С.Ц.] идеја и осећања, већ елеганција и угланцаност извођачких манира.<sup>286</sup>

Кореспондирајући са преовлађујућим музичким афинитетима париског друштва XIX века који су се у контексту неговања грађанског идентитета испољавали кроз облике конзумирања и меценисања салонског, виртуозно оријентисаног музицирања, инструментална извођачка пракса је гравитирајући задовољавању ових потреба, од солисте превасходно подразумевала изузетно владање техницистичким елементом свирања. Доминантни педагошки модел који је спровођен на конзерваторијуму подразумевао је у том смислу стварање виртуозног инструменталисте што је било толико потенцирано да је у великој мери запостављало развијање осталих не-виртуозних аспеката технике, а шире гледано, пренебрегавало је и значај стицања општег музичког образовања. Како Тејлор наводи:

„Од професора клавира на конзерваторијуму очекивало се да обуче своје ученике да буду успешни концертни солисти. Они су се стога концентрисали на то да [их] науче репертоару и улију им дисциплину нарочито потребну у остваривању тог позива. (...) Без дилеме, нагласак конзерваторијума био је на мањем или већем степену техничког мајсторства, или боље речено механици свирања на клавиру. Доминантно педагошко становиште изгледа да је било: техничко достигнуће пре свега, а уколико би ученик поседовао довољно природног музичког талента, остало би дошло по себи. (...)”<sup>287</sup>

Из овог навода чини се очигледним да је грађански софистицирано, али музички слабо просвећено париско друштво<sup>288</sup> и у овом погледу директно утицало на оријентацију музичког извођаштва, које све до почетка XX века није излазило из

---

<sup>286</sup> Karen M. Taylor, нав. дело, 32.

<sup>287</sup> Исто, 27–28; 33.

<sup>288</sup> Исто, 30.

оквира технички дотеране и високо естетизоване праксе којом је музика стварана више као предмет уживања, а мање као објекат које побуђује разумевање дубљих слојева дела и његове уметничке поруке. Индикативно је у том смислу да су наставни програми на Париском конзерваторијуму у складу са настојањима за стицањем техничког перфекционизма допуштали да се на пример исто дело (у циљу усавршавања интерпретације) изводи током читавог периода школовања, од пријемног испита, па до самог завршетка школовања,<sup>289</sup> као и да је целокупан педагошки контекст постављао примаран акценат управо на постизање извођачке вештине, уместо на пружање обухватног музичког знања. Шарл Тамбрел у том погледу указује да конзерваторијум у образовне програме извођача није укључивао теоријске предмете нити курсеве из историје музике<sup>290</sup>. Тејлор наводи сличне чињенице:

„Теоријско знање, познавање стилова и значајне музичке продукције која не припада клавирској литератури (да се не помиње доста клавирске литературе искључене из студијских програма), искуство свирања у ансамблима (камерно музицирање, корепетиција) за већину ученика било је нешто што је морала сама да надомести. (...) Критичари конзерваторијума су уопштено одавали пружање да су дипломирани пијанисти познавали свој занат, али су поједини сматрали да је ниво постигнућа био оствариван више захваљујући таленту [ученика] који је примљен у класу, а мање супериорношћу наставе. Крајем XIX и почетком XX века, конзерваторијум је оштро критикован у различитим круговима француског музичког света због продуковања виртуозних, уместо правих музичара опскрваних дубоким разумевањем своје уметности.“<sup>291</sup>

Овакав образовни концепт опстао је на конзерваторијуму све до краја XIX века (а актуелност је задржао и у првим деценијама XX), те је за разлику од композиторске праксе која је након преломне 1870. године почела да показује симптоме одмицања од лакоће и фриволности претходног периода, извођаштво демонстрирало знатно мање афинитета за одступање од установљених модела.

Треба такође нагласити да, и поред тога што је у ширем контексту посматрано, експанзивни виртуозитет представљао *spiritus movens* читаве епохе у чијој се позадини налазила идеолошка матрица базирана на романтичарским концептима индивидуалитета, француски пијанистички виртуозитет у великој је мери имао сопствене генераторе развоја. Наиме, истакнути статус инструменталног виртуозитета међу париском публиком до краја XIX века, осим што је био предодређен

---

<sup>289</sup> Charles Timbrell, нав. дело,

<sup>290</sup> Исто, 30–31.

<sup>291</sup> Karen M. Taylor, нав. дело, 27–28.

клавсенистичким залеђем, значајним делом је потицао и од њеног изразитог интересовања за оперу, чији је виртуозитет био толико високо цењен, да је био последично природно трансферован у домен инструменталне, нарочито пијанистичке праксе. У том смислу, индикативним се указују штампане музичке публикације објављиване средином века, у којима се као преовлађујуће појављују транскрипције оперске литературе, као и податак да се од сваког музичког догађаја очекивао програм који би укључивао и оперске одломке у виду импровизација на популарне теме.<sup>292</sup> Управо би се стога виртуозитет француског пијанизма, оличен у бројним делима националних стваралаца, компонованим током значајног дела XIX века, па и у самој извођачкој пракси, могао одредити на пресецима клавсенистичке праксе као историјског елемента, оперског репертоара као савременог утицаја и актуелне потребе за бравуром коју је предодређивао дух читаве епохе.

Ова симбиоза, значајна за сагледавање исходишних пунктова француског пијанизма, може се евидентирати управо у праксама поменутих композитора-пијаниста који су деловали у Паризу у првим деценијама XIX века попут Фридриха Калкбренера, Хенрија Херца или Стефана Хелера, а чији бриљантни виртуозни комади репрезентују типичне обрасце клавирске фактуре, те новог *jeu perlé* стила у настајању. Виртуозитет ових дела<sup>293</sup> базиран је најчешће на пасажима сачињеним из лествичних низова тонова малих ритмичких вредности који су груписани у мотивске целине, узастопних понављања разложених или арпеђираних акорада, честе употребе различитих типова украса, нарочито при виртуозном понављању тематског материјала, уз сасвим ретко потенцирање скокова и истовремене употребе удаљених лага.

Двосмерни, узрочно-последични однос између склоности и навика публике за конзумирањем музике као вида забаве, па и као начина одражавања грађанског идентитета с једне стране, и виртуозног музицирања којим су поткрепљиване дате потребе с друге, доприносио је томе да се интерпретативни концепти једног броја француских пијаниста, и поред назнака значајних промена на пољу националног музичког стваралаштва, све до истека првих деценија XX века задрже без упадљивијих модификација. Концепти интерпретације су се уосталом рефлективали и

---

<sup>292</sup> Alicia Cannon Levin, *Seducing Paris: Piano Virtuosos and Artistic Identity, 1820–1848*, University of North Carolina, Chapel Hill, 2009 (докторска дисертација, рукопис), 15.

<sup>293</sup> Премда клавирска литература ових стваралаца укључује велики број остварења претежно солистичког и концертантног жанра, међу репрезентативним примерима могу се навести следећа одабрана дела: Фридрих Калкбренер, *Grande sonate brillante* у Ас-дуру опус 177; Стефан Хелер, *30 Études mélodiques et progressives*, опус 46; *Tarantellas*, опус 85; Хенри Херц, *Varijације „Non piu mesta“* из опере *Пенељуга* Ђакома Росинија, итд.



на репертоарску политику успостављену на интересним пресецима поменутог односа публике и извођача, тако да су салонски комади, оперске парафразе и бриљантне минијатуре на прелому два века и даље чиниле окосницу програма већине француских пијаниста. Заступајући у својим праксама романтичарску извођачку естетику, они су своје интерпретације темељили на постулатима егзалтације емоционалности, спонтанитета, надахнућа, импровизаторства, те бриљантног виртуозитета који је у највећој мери заступан *jeu perlé* стилем. Он у том погледу сведочи о несумњивој виталности класичног пијанистичког стила француске школе у првим деценијама XX века што показују и тонски записи сачувани на клавирским ролнама и каснијим фонографским носачима. Међу најзначајнијим представницима француског романтичарског пијанизма на прелому два века чији тонски записи репрезентују типичне одлике националног стила издвајају се Луј Диеме (Louis Diemer), Раул Пуњо (Raoul Pugno), Селини Шаје-Риши (Céliny Chailley-Richez) и Франсис Планте (Francis Planté), који су осим као уметници, посебно као педагози на Париском конзерваторијуму имали улогу трансмитера традиционалних вредности, те захваљујући својој педагошкој пракси осигурали постојаност француске пијанистичке школе постављајући јој темеље за постојаност и надградњу у новом столећу.

\*\*\*

И поред тога што је извођачка пракса Луја Диемеа (1843–1919) укључивала и свирање на клавсену (што се може сматрати још једним симптомом латентне повезаности француског пијанизма са његовом предисторијом), пијанистичке заслуге овог уметника сврстале су га међу најзначајније репрезенте националног стила током друге половине XIX века. Диемеов пијанизам, базиран на доминацији прстне артикулације, нарочито је долазио до изражаја у виртуозним делима романтичара у којима је потенцирао брза темпа погодна за манифестацију бриљантног *jeu perlé* стила. На серији снимака насталих између 1903. и 1906. године, Диемеова техника остварује изразито прозачан тонски колорит уз готово потпуно одсуство масивнијег звука. Његов приступ виртуозним делима у том смислу базира се на афирмацији стаката који доприноси искричавости мелодијске линије, док се форма дела третира на начин њене сегментације у мање временске периоде, чиме се постиже језгровитост излагања музичког тока. При томе, карактеристично је да низање сегментисано организованих бриљантних пасажа не ремети јасноћу и перцепцију целовитости мелодијског скелета.

Ипак, као и код других пијаниста епохе, истакнута прегледност мелодијског излагања по правилу је подвргавана изразитој агогичкој еластичности у циљу наглашавања емоционалне димензије дела, односно, емоционалног доживљаја извођача. Она је такође изразито примењивана у служби потенциртања карактеризације музичког материјала коју је у својим интерпретацијама веома пластично остваривао Раул Пуњо (Raoul Pugno, 1852–1914). Његови снимци дела Фредерика Шопена сведоче о сувереном владању корелативним односом форме и темпа, успостављеним кроз коришћење чак и мањих формалних јединица попут мотива, двотакта или реченица у сврху динамичног смењивања карактерних ситуација. У Пуњоовој интерпретацији Шопеновог *Емпромптија* опус 29 број 1 у Ас-дуру<sup>294</sup> уочавају се тако значајне флукуације темпа којима је као модел смене темпа претпостављен двотактни мотив, при чему као извесну правилност третирања материјала Пуњо примењује честа ритарданда ради логичког заокружења музичких мисли при крајевима сваког одсека. Веома блиски овим, указују се поступци Франсиса Плантеа (Francis Planté, 1839–1934) у интерпретацији Шопенове *Етуде* опус 10 број 4 у цис-молу<sup>295</sup>, у чијим је наглим осцилацијама темпа, усаглашеним са смењивањем формалних одсека дела, остварено изражено афективно гестикулирање које изобличава равномерност протока музичког времена чак и унутар мањих двотактних целина.

Важно је напоменути да је у наведеним поступцима, карактеристичним за романтичарски извођачки стил, манифестација линеарности мелодијске линије као „наративног тока“ увек од примарног интереса, те да се у складу с тим, изражено наглашавање хоризонтале („праволинијски“ усмереног одвијања музичког тока) издвајало као својеврсно стилско обележје извођења. Оно је и поред арсенала поступака који доприносе пластичности звучног утиска (агогички, динамички и други поступци), увек било у функцији осигуравања несметане разумљивости, односно лаког праћења излагања саме музике коју је у првом реду „заступала“ неприкосновена мелодијска линија. У том смислу, примена агогичких и других поступака може се схватити и у контексту нарочите стилски одерђене потребе за *естетизацијом* музичког тока. *Jeu perlé* стил је у том погледу, у француском пијанизму с временом све више постајао управо средство готово *маниристичке естетизације* бриљантно-виртуозних одломака, које осим своје декоративне функције, па рекло би се и управо због ње, као специфични звучни идиом није поседовао могућност да се функционализује у

---

<sup>294</sup> Снимак је доступан на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=7x4R8jU5zv4>

<sup>295</sup> Снимак је доступан на линку: [https://www.youtube.com/watch?v=dYrJXXN\\_8hk](https://www.youtube.com/watch?v=dYrJXXN_8hk)

контекстима потцртавања значењских, емоционалних или других аспеката музике. Могло би се такође додати и то да је управо херметичност француске пијанистичке технике израсле из клавсенистичких поставки, те у том смислу преовладавање извођења *jeu perlé* стилем у многоме условило неконкурентност француског пијанизма у поређењу са другим европским извођачким школама, а посебно немачке и руске које су својим техничким приступима клавијатури знатно природније „одговарале“ на захтеве комплексне пијанистичке литературе настајале током XIX века. Херметички изолован француски пијанизам базиран на националним музичким идиомима и ситуиран унутар буржоаског система културних вредности, готово до почетка XX века није имао значајнијег утицаја и одјека на интернационалној пијанистичкој сцени, а извођачке и значењске домете остваривао је готово искључиво унутар прилично затвореног националног музичког контекста.

### 2.1.2. Модернистичке тенденције

Историјски сагледавано, симптоми модернистичког извођачког стила у контексту француског пијанизма, испољавају се већ у праксама појединих романтичарских пијаниста, првенствено кроз промене у односу на традиционалне поставке звучног обликовања музичког дела, у чијим су се позадинама налазила нова схватања о музичкој интерпретацији као артифицијелној пројекцији дела коју креира сам извођач. Ипак, узимајући у обзир чињеницу да су у почетку у питању биле углавном тек скромне појаве које нису значајније искорачивале из романтичарског извођачког проседа, већ се напротив, указивале тек као извесна одступања од устаљених извођачких матрица, разграничење између романтичарског и модернистичког усмерења интерпретатора с почетка века нужно остаје у одређеној мери замагљено. Фокусирање на *интерпретативни потенцијал* музичког дела, који је подразумевао потрагу за његовим музичким *значењем*, нужно је подразумевало и нови однос према виртуозитету чија је самодовољност у схватањима романтичарских уметника већ од краја XIX века бивала постепено све више напуштана, мада је он и даље извесно време фигурирао као неизоставни аспект пијанистичке праксе. Губећи све више смисао манифестације извођачких способности, виртуозитет је током првих деценија прошлог века на француској пијанистичкој сцени постајао све више

функционализован у сврху потцртавања музичког израза дела, што је доприносило да се и у звучном погледу трансформише из вештине која се одликује бриљантношћу декоративног типа, ка једном од елемената шире постављене технике, који учествује у остварењу одговарајућег драматуршког програма.

Ове тенденције у својим скромним испољавањима приметне су већ у интерпретацијама Раула Пуњоа у којима се уочава симултанитет романтичарског спонтанитета и (прото)модернистичке бриге за тонски рафинман која би се могла разумети као настојање у циљу отелотворавања „суптилнијих експресивних детаља музике.“<sup>296</sup> Упоредна анализа интерпретација *Мађарске рапсодије* број 11 у а-молу Франца Листа са тонских записа Луја Диемеа и Раула Пуњоа<sup>297</sup> пластично показује разлику у третману музичког материјала двојице уметника која, осим што Пуњоове иновативне поступке истиче наспрам Диемевог строгог романтичарског стила, такође осветљава и непосредну близину Пуњоових поступака романтичарском извођачком проседеу у односу на који су се дати иновативни поступци као стилистички преступи и генерисали.

Разлика посебно долази до изражаја у манифестацији *jeu perlé* стила који Диеме примењује готово плакатском транспарентношћу, превазиђеном у интерпретацији Пуњоа кроз настојање да се звучна идиоматика овог стила прошири педалном колоризацијом у служби остваривања специфичног карактера и атмосфере одговарајућих бриљантних пасажа. Разлика се тако успоставља већ у функционализацији виртуозитета који код Диемеа има огољену техничку предочивост (романтичарски идеал манифестације виртуозитета), одбачену у звучној синтакси Пуњоове интерпретације, у којој виртуозни пасажи представљају органски повезане карике музичког тока и поседују одговарајући драматуршки значај. У том погледу, као јасан симптом модернистичког начина мишљења издваја се Пуњоово избегавање да бриљантне пасаже тумачи попут украсних елемента основне музичке идеје дела, већ као конституенте музичког тока који у свом комплементарном односу према мелодији градивно учествују у успостављању драматуршке и карактерне нити дела. Пуњоова интерпретација стога ослабљује и линеарност музичког мишљења, па се уместо истицања хоризонталног аспекта кроз низање музичких материјала као код Диемеа,

---

<sup>296</sup> Исто, 117. Постизање „суптилнијих експресивних детаља музике“ како их Тејлор наводи, може се евидентирати као симптоматска појава модернистичког извођачког приступа који кроз успостављену звучну хетерогеност одговарајуће интерпретације настоји да отелотвори један могући *музички смисао* самог дела.

<sup>297</sup> Интерпретација Луја Диемеа је доступна на линку: [https://www.youtube.com/watch?v=geqJeGWr\\_xI](https://www.youtube.com/watch?v=geqJeGWr_xI), а Раула Пуњоа на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=J8fmOF8MPQY>

карактерном диференцијацијом суседних одсека постиже утисак знатно разуђеније музичке реторике. Ипак, као што је поменуто, ови поступци не делују у потпуности осамостаљени од романтичарског извођачког стила којем Пуњоов пијанизам по свом духу припада, те се у њему читава склоност ка традиционалним захватима као што су местимичне интервенције у пољу музичког текста начињене кроз измене композиторовог записа или додавање појединих виртуозних ефеката. У прилог романтичарском идентитету његових поступака, убраја се и третман агогике која је преваходно спонтано реализована као манифестовање непосредног извођачког надахнућа.

Систематизација модернистичких импулса у пијанизму Раула Пуњоа, сагледана у компарацији са репрезентативним извођачким стилем француске школе Луја Диемеа, приказана је у табели 1, у којој прве три колоне указују на Пуњоове новаторске поступке, а последње две обелодањују заједничке романтичарске елементе, евидентиране у интерпретацијама оба уметника:

Табела 1:

<b>Ф. Лист, Мађарска рапсодија број 11, у а- молу</b>	<i>jeu perlé</i> стил	виртуозитет	излагање музичког материјала	поставка агогике	интервенције на музичком запису
<b>Луј Диеме</b>	доследна примена/истицање виртуозитета	екстрвертан, са декоративно м функцијом	линеарно, истицање хоризонтале	спонтана, у функцији емоционални х егзалтација	измене записа/додавањ е виртуозних ефеката
<b>Раул Пуњо</b>	ублажен педализацијом/теж ња ка колоризацији	уклопљен у драматургију музичког тока	грађење смисаоних целина/разуђенос т хоризонтале	спонтана, у функцији емоционални х егзалтација	измене записа/додавањ е виртуозних ефеката
<b>Релација испољавања романтичарске и модернистичке парадигме у интерпретација оба уметника</b>	романтизам/ модернизам	романтизам/ модернизам	романтизам/ модернизам	романтизам/ романтизам	романтизам/ романтизам

Тенденција напуштања романтичарске естетике у пољу музичког извођаштва на размеђи XIX и XX века посебно је била евидентна у пијанистичкој пракси Едуарда

Рислера (Édouard Risler, 1873–1929). Студент Емила Декомба и Луја Диемеа на Париском конзерваторијуму, Рислер је своју пијанистичку технику изградио на темељима француске школе, али је захваљујући вишегодишњем похађању курсева код тројице Листових ученика, Ежена Д’Албера (Eugen d’Albert), Бернарда Ставенхагена (Bernhard Stavenhagen) и Карла Клиндворта (Karl Klindworth) у Немачкој, био први француски пијаниста који је начинио синтезу две велике традиције. Искорачење Рислеровог пијанизма из херметизма француске школе представљало је пионирску појаву у историјском контексту, па је с обзиром на његов потоњи педагошки утицај<sup>298</sup>, било и плодотворно за ширење интерпретативних хоризоната међу француским пијанистима који су се нашли под његовим утицајем<sup>299</sup>, а међу којима посебно за Алфреда Кортоа. Да је „сједињавање Листових идеала и концепата попут певљивог тона, романтичарског даха, те спиритуалности, са најбољим аспектима старе француске традиције као што су јасноћа, укус и дискретност“<sup>300</sup> у Рислеровим интерпретацијама знатно допринело отклону од маниризма француске школе, на репрезентативан начин истичу дискографски записи које је начинио 1917. године<sup>301</sup>. Његова интерпретација Листове *Мађарске рапсодије* број 11<sup>302</sup>, тако манифестује даљи корак у освајању модернистичког дискурса и знатно већи степен музичке дисциплине него у случају Пуњоовог тумачења, при чему је спонтаност излагања материјала (иако није у потпуности одбачена) замењена чвршћом организацијом сегмената дела и настојањем да се свакој музичкој мисли придода на значају увођењем драмских пауза и цезура у функцији припреме излагања новог материјала. Ови поступци могу се означити као симптоми модернистичког мишљења које превазилази романтичарску линеарност остваривану низањем ефектно уобличених сегмената музичког тока, а у правцу изналажења узрочно-последичних односа тематских материјала и потцртавања кохеренције звучне структуре дела у којој хоризонтални аспект музичког тока добија нови *драматуршки* смисао. Рислерове интенције које стоје иза описаног пијанистичког приступа Тејлор објашњава навођењем да су:

---

<sup>298</sup> Едуард Рислер је предавао на Париском конзерваторијуму.

<sup>299</sup> Међу познатијим Рислеровим ученицима били су Емил Андре Појо (Émile André Poillot) и Филип Жанрах (Phillip Jarnach).

<sup>300</sup> Charles Timbrell, нав. дело, 63.

<sup>301</sup> Едуард Рислер је 1917. године за дискографску кућу *Пате* (*Pathé*) начинио 18 записа на клавирским ролнама који уједно чине и његову целокупну дискографију. На њима се налазе интерпретације дела Лудвига ван Бетовена, Емануела Шабријеа, Фредерика Шопена, Франсоа Купрена, Луј-Клода Дакена, Бенжамена Годара, Енрикеа Гранадоса, Франца Листа, феликса менделсона, Жан-Филипа Рамоа, Камија Сен-Санса и Карла Марије фон Вебера.

<sup>302</sup> Снимак је доступан на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=JDpOTz5Vr68>

„Његова читања [су] много јаснија и сажетија у изразу. Уместо да се бави нијансом и бојом у детаљима једне фразе, Рислер тежи да се фокусира на дуге линије и вертикалне односе [подвукао С.Ц.], користећи ритмичке и хармонске тензије између одсека које ствара ритмичким акцентуацијама и артикулацијом.“<sup>303</sup>

У питању је, дакле, Рислерово задирање у фактурно ткиво које се може опсервирати као његово бављење конструкцијом звучног поретка дела, тј. вајањем естетске форме као носиоца могућег музичког смисла. У основи, реч је о модернистичком захвату који превазилази традиционално предочавање спољашњег изгледа или виртуозног аспекта дела, а у прилог истраживања могућих односа између елемената музичког тока (мелодијска, ритмичка и хармонска компонента) из којих се кристалише интерпретаторова оригинална звучна форма дела. Стварањем поменутих тензија, применом акцентуације и артикулацијским захватима као градивним поступцима интерпретације, одмиче се од маниристичког третмана музичког текста, а у правцу испољавања оригиналне креативности интерпретатора. Дати поступци омогућени су проширивањем дијапазона техничких могућности који се могу означити као последице утицаја листовске школе. Они се огледају и у физиономији Рислеровог тона, знатно масивнијег него код било ког француског пијанисте пре њега, што је представљало консеквенцу слободније примене тежине читаве руке. Реперкусије ове промене се стога уочавају у знатно ширем распону тонског израза који засигурно више није реферисао на „класичну француску пијанистичку технику“ генерисану из клавсенистичке праксе (осим у бриљантним пасажима у којима она и даље долази до изражаја), већ из Листовог виђења клавира као сурогата оркестра.<sup>304</sup>

Асимиловање елемената листовске извођачке естетике несумњиво је имало плодонсоне учинке по интерпретативне способности Рислеровог пијанизма, који је показивао знатно више смисла за пројекцију звучног богатства клавирске литературе романтичарског доба од ранијих припадника француске школе. Коресподентна овој чињеници делује и констатација Карена Тејлора да се француски пијанизам на истеку XIX века суочавао са кризом, јер је постајало све евидентније да су његови принципи били већ увелико окоштани и непримењиви на тумачење широког спектра захтевније пијанистичке литературе. Он истиче да је:

---

<sup>303</sup> Karen M. Taylor, нав. дело, 120.

<sup>304</sup> Исто.

„Несамерљивост класичних вредности и технике француског извођаштва са романтичарским изражајним и звучним захтевима пристиглим из великог корпуса најистакнутије литературе [XIX] века, од позног Бетовена до Шумана и Листа, била [је] проблематична за француске пијанисте – барем из перспективе међународног критичарског мишљења. Чинило се да је француска школа достигла крај свог унутрашњег развоја који је упао у маниризам.“<sup>305</sup>

Мада ће се у првим деценијама XX века испоставити да је француска пијанистичка школа са својом „класичном“ техником опстала и дала нове резултате на пољу музичког извођаштва, несумњиво је да је њено отварање ка страним утицајима, као у случају Рислерове праксе, односно у виду истраживања нове звучне идиоматике у пијанизму Раула Пуњоа, било продуктивно по питању превазилажења маниризма и проширивања техничких аспеката свирања на инструменту, а што је у контексту одмицања од романтичарских принципа и потраге за значењским димензијама музичког дела добијало карактер модернистичких поступака. Парадоксално у том смислу делује чињеница да је у раздобљу када је француска култура тежила консолидацији и трагању за сопственим идентитетом кроз повратак аутентичним националним идиомима у уметничком стваралаштву током *Belle Époque*, пијанистичка пракса у једној од својих развојних путања показала супротну тенденцију, у којој је, управо у удаљавању од строгих постулата националног извођачког стила проналажена могућа спасоносна формула. Разлози овакве диспаратности, могу се тражити у чињеници да је за разлику од немачког утицаја који је у пољу музичког стваралаштва оствариван преко бетовеновског и потом вагнеријанског наслеђа све до краја XIX века, француско извођаштво епохе одржавало виталност негујући везе са ранијом националном традицијом клавсенистичких мајстора, коју је захваљујући херметизму педагошког контекста успела да у потпуности сачува од страних утицаја.

\*\*\*

Ипак, значајне промене које су у француској култури покренуте након пораза у Француско-пруском рату 1870. године и у превладавању негативних ефеката Париске комуне 1871. године, имале су значај националног отрежњења које је под идеологијом

---

<sup>305</sup> Исто, 116.



трагања за путем од фактичког пораза до симболичке победе над Немцима, покретало питања о (повратку) „правој“ и „чистој“ француској уметности.<sup>306</sup> У том погледу су и на институционалном плану покренуте иницијативе за оснивање удружења, организација и едукативних установа чије је деловање ишло у правцу афирмисања, неговања и потстицања специфичних националних вредности и домета у пољу музичког стваралаштва. Формирање *Националног друштва за музику* (Société Nationale de Musique) 1871. године, чији је концепт деловања под слоганом *Ars galica* био заснован на промовисању музике савремених француских композитора, одражавало је пробуђену културну самосвест и стварање отклона од утицаја немачке музике и естетике у француској музици.<sup>307</sup> Оно је, хронолошки гледано, било праћено и оснивањем *Духовних концерата на Сорбони* 1898. године, *Париског филхармонијског друштва* 1902. године, као и *Независног музичког друштва* 1909. године, проистеклог из *Националног друштва за музику*, а у чијим су се фокусима налазиле концертне промоције новије француске музике<sup>308</sup>.

У покушаје *Националног друштва за музику* да се оркестарској и камерној музици „која је у Паризу била у сенци опере, у свести публике [као носиоца музичке културе] омогући оно место на које је смела полагати право на темељу своје важности за историју композиције“ Карл Далхаус учачава и афирмисање саморазумљивости “којом је било могуће [...] да се музика без текста или програма, без сврхе или функције прихвати као естетички предмет (подвукао С.Ц.), који би као *звучно покренуту форму* требало перципирати ради њега самог.”<sup>309</sup> Преко овог становишта није тешко успоставити концептуалну блискост са тенденцијама које су у француском извођаштву овог периода постајале све израженије, евиденте у настојањима да се интерпретација музичког дела одвоји од функције задовољавања потреба салонске публике (која је фасцинацију спектаклом опере исказивала истом врстом знатижеље према инструменталној пракси), те да се успостави у својству „безинтересне“ праксе која ствара естетске форме.

Алтернатива која је кроз деловање поменутих друштава постављена доминантним механизмима продукције музичке културе у чијој су се основи налазиле

---

<sup>306</sup> Vesna Mikić, нав. дело, 28.

<sup>307</sup> Carl Dahlhaus, *Glazba 19. stoljeća*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2007, 279.

<sup>308</sup> *Независно музичко друштво* које је Морис Равел основао након разилажења са Д’Ендијем због несугласица око концепције програма *Националног друштва за музику*, имало је либералнију програмску политику рефлектовану кроз шири репертоар који је укључивао и музику иностраних, па и немачких композитора.

<sup>309</sup> Carl Dahlhaus, нав. дело, 279.

окоштале идеолошке позиције главних националних институција и модели буржоаске функционализације уметности, била је употпуњена отварањем Схоле Канторум 1894. године. Покренута на идеји изучавања црквене музике традиције и заступања праксе њеног извођења, Схола Канторум је свој курикулум изградила на антикваристичком и музиколошком приступу подстичући изучавање музике позног барока, раног класицизма, грегоријанског корала и ренесансне полифоније.<sup>310</sup> Афирмишући се својим академистичким приступом као противтежа доминантној образовној политици Париског конзерваторијума, ова школа је захваљујући деловању Венсана Дендија, једног од оснивача и потом руководиоца, од 1904. године добила курсеве композиције и извођаштва, удаљивши се од првобитне мисије школе за литургијско певање<sup>311</sup> и стекавши статус друге најзначајније образовне институције у Паризу на размеђи два века. Тенденције Схоле Канторум тако су захватиле знатно шире поље музичких пракси остваривши утицај и на пијанистички контекст, који се осим у измештању репертоарских тежишта, и управо у складу са њим, огледао такође у кампањи против праксе солистичког виртуозитета, виртуозне музике и уопште, идеала Конзерваторијума.<sup>312</sup> Несумњиво је да је по овим субверзивним концептима усмереним према традиционалистичким моделима музичке културе, Схола Канторум играла градивну улогу у постављању модерничких парадигми<sup>313</sup>, међу којима је симптоматично било залагање за удаљавање од праксе извођења музике по меморији као симптома виртуозне епохе, а у прилог коришћења партитура у јавном извођењу<sup>314</sup> које је, по тврдњи Тамбрела, практиковао један број пијаниста попут Рикарда Вињеса, Блонш Селве, а повремено и Едуард Рислер.<sup>315</sup>

Да је Париски конзерваторијум на самом крају XIX века нудио све мање актуелног и примењивог знања за поједине младе пијанисте, сведочи и случај Блонш

---

<sup>310</sup> „Schola Cantorum”, *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5982>, приступљено 12.08.2016.

<sup>311</sup> Catrena M. Flint, *The Schola Cantorum, Early Music and French Political Culture from 1894–1914*, McGill University, Montreal, 2006, (докторска дисертација, рукопис), 9.

<sup>312</sup> Charles Timbrell, нав. дело, 75.

<sup>313</sup> У прилог ове тврдње могу се навести композитори попут Ерика Сатија или Едгара Вареза, који су као некадашњи студенти Схоле, у стваралачкој делатности остварили прионирске улоге у конституисању модерничких пракси у француској музици, што ипак, свакако не указује на либералне поставке школе, већ на њен алтернативни потенцијал према традиционалистичким образовним концептима конзерваторијума којег су студенти Схоле Канторум били поштеђени.

<sup>314</sup> У овом концепту може се препознати интенција ка приближавању извођача музичком запису, у чему се ствара одклон од слободног тумачења музике које није вођено стриктним инструкцијама изложеним у партитури.

<sup>315</sup> Charles Timbrell, нав. дело, 75. Едуард Рислер је такође предавао на Схоли Канторум једно краће време.

Селве (Blanche Selva, 1884–1942), пијанисткиње која је након завршетка школовања у припремној класи конзерваторијума код Софи Шене ([Sophie Chéné](#)) и освајања медаље на завршном такмичењу, напустила студије и посветила се концертној и потом педагошкој каријери<sup>316</sup>. Индикативно је да је њен педагошки ангажман од 1901. до 1921. године био везан управо за Схолу Канторум, са чијим је концептима била у снажној интерференцији захваљујући истакнутом интересовању за музику барокног доба, посебно Јохана Себастијана Баха, коју је и најчешће изводила уз музику савремених француских аутора према којој је исказивала такође посебан афинитет. Делујући као клавирски педагог, Селва је оставила изузетно значајан дидактички материјал у виду више публикација посвећених клавирској техници, који заједно са неколико снимака које је начинила између 1928. и 1930. године, у најбољем светлу репрезентују радикалност њеног одклона од традиционалне француске пијанистичке естетике. Селвин списатељски ангажман посебно добија на значају када се узме у обзир то да је поседовао карактер континуиране праксе у трајању од близу двадесет година за време које је настао низ радова: *Музичка настава пијанистичке технике* у седам свезака (sic!), објављивана у периоду од 1916. до 1925. године, затим две студије *Соната, изучавање њене историје и израза за потребе интерпретирања и слушања* из 1914. године и *Бетовенове сонате* настала 1927. године, те монографија *Деодо де Северак* из 1930. године.<sup>317</sup> По конзистентности у образлагању поставки своје пијанистичке технике која се од традиционалне значајно разликовала по начину производње и сонорности тона, а кроз ангажман читаве руке и рамена у циљу постизања масивнијег тона, Блонш Селва је успостављала сопствени педагошки систем, те извођачку естетику који су бар на основу публиковане грађе претендовали да буду препознати и прихваћени као алтернатива владајућем систему. Оваква пракса у контексту доминантног дискурса француске школе несумњиво је имала значење манифестног успостављања нових пијанистичких парадигми, чиме је обезбедила ефекат модернистичког иступања против ауторитативних традиционалних концепата извођаштва. Модернистички карактер њених интерпретативних визура био је, међутим, испољен и у самој тематици поменутих радова у којима Селва успоставља

---

<sup>316</sup> Између 1920. и 1924. године била је ангажована као професор клавира на Конзерваторијумима у Стразбуру и Прагу, а након преслељења у Барсеону 1924. године, отворила је и своју приватну школу.

<sup>317</sup> *Enseignement Musical de la Technique du Piano* (Paris, 1916–1925), *La Sonate, Étude de son évolution historique et expressive en vue de l'interprétation et de l'audition* (Paris, 1913), *Les Sonates de Beethoven* (Barcelone 1927), *Déodat de Séverac* (Paris, 1930). Поред ових публикација, Блонш Селва је активно деловала и као есејиста објављујући тестове у магазинима и журналима међу којима су били *Tablettes de la Schola*, *Le Monde Musical*, *La Revue Musicale* и *Le Revista Musical Catalana*.

пронаучна истраживања као методолошки модел кроз који је конституисала свој извођачки дискурс. У књизи *Соната, изучавање њене историје и израза за потребе интерпретирања и слушања*, дат је историјски преглед развоја сонатне форме који је – полазећи од њених исходишта у делима барокних стваралаца, те пружања увида у трансформације кроз које је жанр прошао све до савремених решења – имао функцију предочавања шире слике из које би се генерисало опште музичко знање као темељ изградње интерпретације која уважава стилске, значењске и друге особености музичког дела. Селва тако у поглављу *Интерпретација*, истиче потребу да извођач познаје интенцију композитора, те да као посредник између ње и публике начини разумљивост текста у којем је садржана музика<sup>318</sup>, а то значи да поима значење свих нијанси музике коју изводи. Она такође истиче да је основна вредност музике израз, те да главна улога извођача лежи у његовој имплементацији.<sup>319</sup> У том смислу Селва је посебан акценат постављала на проблематику изражавања музике, систематски се посвећујући питањима ритма, мелодије и хармоније, односно њиховом извођачком третману кроз агогику, динамику и истицање хармонских промена, као трима елементима музике кроз које се конституише њена експресивна снага.<sup>320</sup>

Извођачки стил Блонш Селве, репрезентован кроз неколицину реализованих записа<sup>321</sup>, доследно манифестује принципе за које се у теоријским радовима залагала, и веома висок степен прецизности и контроле у поређењу са пијанистима блиских оријентација датог времена. Њена интерпретација Бахове *Партите број 1* у Бе-дуру<sup>322</sup> може се поставити за репрезентативни пример одмерености израза који је остварен уједначеним звучним пропорцијама унутар свих ставова циклуса, а које не ремете агогички, нити акцентуациони поступци у потпуности подређени идеји звучне хомогености на микро и макро плану дела. Удаљеност од француске традиције свирања *jeu perlé* стилем евидентна је у извесном вокалном третману музичких фраза

<sup>318</sup> Блонш Селва заступа мишљење да је музика у потпуности садржана у свом графичком приказу и да као таква не изискује извођача, али признаје да композитор већ самим записом и назначаванем инструмента коме је он додељен, изискује тумача који ће је посредовати ка публици. Blanche Selva, *La Sonate, Étude de son évolution historique et expressive en vue de l'interprétation et de l'audition*, Librairie paul Delaplane, Paris, 1914, 26–27.

<sup>319</sup> Исто, 27–28.

<sup>320</sup> У овом погледу, Селва детаљно и сепаратно разматра принципе и могућности употребе ових елемената у циљу постизања адекватног интерпретативног учинка. Више у: Исто, 26–58.

<sup>321</sup> Изузетно мали дискографски опус Блонш Селве обухвата 11 дела снимљених у периоду од 1928–1930. године за француски огранак *Колумбије*, па се може навести у целини: *Адађо* из *Сонате за виолину* број 3, у е-молу, BVW 1016 (са Хуан Масиом/Juan Massia) и *Партита* број 1, у Бе-дуру, BVW 825 Јохана Себастијана Баха, *Соната за виолину и клавир* у Еф-дуру, опус 24 Лудвига ван Бетовена (са Хуан Масиом/Juan Massia), *Прелудијум, Корал и Фуга, Соната за виолину* Сезара Франка и шест комада Деодоа де Северака.

<sup>322</sup> Интерпретација је доступна на линку [https://www.youtube.com/watch?v=Nh9uhWV\\_gBc](https://www.youtube.com/watch?v=Nh9uhWV_gBc)

који је приметан већ на микроплану, у начину обликовања појединачних тонова који задобијају звучну зокруженост и остварују потенцијал за *legato* уланчавање у низове који уместо искричаве бриљантности имају стабилнију статистику и мекши колорит. У извесној опозицији са овим отклонима од традиционалистичке естетике, стоји чињеница да је карактерна строгост Бахове музике у интерпретацији Блонш Селве супституисана лирским изразом, који осим тога што се може приписати личној природи уметнице, ипак оставља утисак извесне интерференције са оним аспектом француске музичке идиоматике којој је дата врста строгости и озбиљности увек била страна. Колористичка прозачност којом Селва обликује деонице Бахове *Партите*, до много ширег изражаја долази у њеној интерпретацији импресионистички интонираног комада *Купачи на сунцу* Деодоа де Северака<sup>323</sup> у којој је остваривање често суптилних звучних разлика реализовано у оквирима преовлађујуће стабилног темпа и уз невелику примену агогичких поступака. Њихова присутност увек има драматуршку оправданост, те се у том смислу приметна тенденција примене *ритарданда* на крајевима фраза по правилу праћеног симултаним динамичким стишавањем, може тумачити као настојање да се овим интерпретативним маневрима оствари утисак заокруживања музичке нарације, односно смисаоне целине сваког сегмента дела.

Премда је извођачка пракса Блонш Селве у аспектима нових идејних поставки тумачења музике, те технике и репертоара показивала ону врсту супротстављања канону који јој је прибављао карактер модернистичког иступања на француској пијанистичкој сцени, виталност традиције неговане на Париском конзерваторијуму још увек је кроз деловање појединих уметника попут Исидора Филипа (Isidor Philipp) и Маргарит Лонг (Marguerite Long) одражавала статус главног тока. То је представљало резултат модернизације кроз коју је сама традиција морала да прође, односно процеса у којем је обезбеђивање актуелности канона у простору савремености спровођено кроз нужно асимиловање нових естетичких парадигми извођаштва. У датом процесу, поједини елементи традиционалне пијанистичке технике попут *jeu perlé* стила успели су да тако добију нову употребну функцију и значење, што је било посебно евидентно у пијанистичкој пракси Маргарит Лонг (1874–1966), чија је заслуга за одржање канона француског пијанизма у првој половини XX века била изузетно велика. Ипак, колико је њена техника, базирана на прстној артикулацији била ослобођена екстрвертне функционалности као код њених претходника и постављена у службу нових концепата

---

<sup>323</sup> Снимак је доступан на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=V3TqiZeCFyQ>

интерпретације музичког дела, толико је она управо својим специфичним националним идиомом уграђеним у савремени уметнички израз, стекла посебно интересовање и признање у времену у којем је повратак националним вредностима био *spiritus movens* унутар читавог француског уметничког контекста. Укљученост Маргарит Лонг у живот париског уметничког миљеа који су чинили ствараоци модерних стремљења,<sup>324</sup> осветљава је као уметника савремених схватања<sup>325</sup>, што уосталом додатно допуњује слика њених сарадњи са композиторима модернистичке провенијенције. Управо би се карактер њене пијанистичке праксе у дискурсу француског међуратног модернизма и могао контекстуализовати кроз њену окренутост савременој француској клавирској литератури и кроз активну улогу коју је преузела у њеном промовисању<sup>326</sup>. Међутим, као што је поменуто, у овом деловању чини се да је централну улогу играла управо национална идиоматика њеног пијанизма који је захваљујући својој генеалогiji<sup>327</sup> остваривао директну (макар и симболичну, а делом свакако и конкретну) везу са самим коренима класичне француске школе генерисане из клавсенистичке традиције. Ова чињеница нарочито је имала значаја у времену у којем је пажња композитора који су учествовали у успостављању нових парадигми француске музике била усмерена на националну традицију класицистичке епохе, те се тако индикативним чини да је Морис Равел поједине ставове клавирске свите *Купренов гроб* компоновао управо подстакнут *jeu perlé* стилем Маргарит Лонг<sup>328</sup> којој је и поверио премијерно извођење дела уприличено 1919. године у париској дворани Гаво. У том погледу, ако су француски композитори попут Даријуса Мијоа, Франсиса Пуленка (па и Равела у поменутом делу) комуникацију са националном традицијом морали да остварују симулацијским

---

<sup>324</sup> Жилијан Рожер наводи да је Маргарит Лонг гајила пријатељске односе са Морисом Равелом, Нађом Буланже, Идом Рубинштајн, Даријусом Мијоом, Франсисом Пуленком, Жермен Таифе и многим другим музичарима, извођачима и члановима вишег париског друштва током 20-их и 30-их година прошлог века. Jillian Rogers, нав. дело, 3.

<sup>325</sup> Објављене су три њене књиге мемоара посвећене Дебисију, Фореу и Равелу у којима је оставила бројна документа о својим сусретима и сарадњама са овим уметницима.

<sup>326</sup> Широко је препознато да је Маргарит Лонг своју репутацију изграђивала управо као солистички и камерни музичар чије су тежиште репертоара чинила дела француских композитора, у првом реду Клода Дебисија, Венсана Дендија, Мориса Равела и Габријела Форea. Christine Logan, „Refiguring Roles in Interpretation: Case Study - Gabriel Fauré's Impromptu no. 5, Op 102”, in *Focus on Excellence. Questions and Answers*, Focus on Excellence. Questions and Answers. 8th Australasian Piano Pedagogy Conference, Australian National University, Canberra, 02–06. 07. 2007, 3; (рукопис).

<sup>327</sup> Њени професори Анри Фисо (на Париском конзерваторијуму) и Антоан Мармонтел код којег се усавршавала на приватним часовима, у историографији имају статус утемељивача и репрезентата класичне француске пијанистичке школе.

<sup>328</sup> Жилијан Рожер сматра да је Равел ово дело компоновао управо желећи да задовољи извођачки афинитет Маргарит Лонг, што је посебно евидентно у техничким захтевима Токате која је иначе и посвећена успомени на супруга пијанисте и Равеловог пријатеља који је убијен у Првом светском рату, 1914. године. Jillian Rogers, нав. дело, 3.

методама или позивањем на различита обележја која су заступала ову традицију, Маргарит Лонг је као њен наследник дату комуникацију успостављала знатно непосредније, фигурирајући својим пијанизмом попут инстанце преко које је неокласична музичка продукција датих аутора могла да на извођачком нивоу оствари своју најадекватнију манифестацију.<sup>329</sup>

Пијанистички израз Маргарит Лонг уосталом интерферирао је на естетичком плану са идеалима промовисаним у пољу националног музичког стваралаштва, међу којима су се издвајали једноставност, јасноћа, умереност, елеганција и друге. Модернистички профил њеног пијанизма у том погледу конституисао се у протесту према романтичарским извођачким принципима, те своју генезу стога свакако није црепео из оних утилитарних функција према којима је у младалачким годинама Маргарит Лонг још увек доминантно био оријентисан традиционални француски пијанизам, већ напротив, из нових захтева савремене литературе према којој је као интерпретатор Лонг исказивала посебно интересовање. Индикативним се у том смислу указује њено сведочење изнесено у књизи *За клавиром са Габријелом Фором*, где наводи да су њени професионални почeci као пијанисте и интерпретатора салонске музике Теодора Лака (Théodore Lack), Бенжамена Годара (Benjamin Godard), Франсиса Томе (Francis Thomé) и других, били узрок прогресивног нарастања личног незадовољства датом улогом<sup>330</sup>, што осветљава њен отпор традиционалном систему вредности од којег је прибежиште пронашла у окретању модерним концептима пијанистичке праксе, те савременом репертоару који ју је у значајној мери таквом и конституисао.

Интерпретативни потенцијал француске клавирске литературе која се налазила у фокусу интересовања Маргарит Лонг<sup>331</sup>, базирао се управо на пресецима музичког језика с једне и утилитарне функционалности дате литературе с друге стране, значајно различите од оне коју је поседовала музика практикована у салонском контексту, те бојена наротивима буржоаске самоидентификације. Управо је стога контекст националне консолидације као идеолошки оквир генезе модернистичког импулса у француској музици суштински значио одмицање од затечених модела практиковања музичке културе заснованих на романтичарским постулатима, а са којим је дошло и до

---

<sup>329</sup> Шарл Тамбрел наводи да је Равел уважавао једино настојања Маргарит Лонг да у јавним извођењима Прелид из циклуса Купренов гроб изводи што је бржем темпу могуће, јер је једино она могла да својим перфектним *jeu perlé* стилем оствари извођење у којем ће се чути свака појединачна нота. Charles Timbrell, нав. дело, 66.

<sup>330</sup> Marguerite Long, *Au Piano avec Gabriel Faure*, Billaudot, Paris, 1963, 19–20.

<sup>331</sup> Музика Клода Дебисија, Габријела Форса, Мориса Равела, Даријуса Мијоа и других савременика.

потискивања устаљених протокола извођачке праксе, и њених ранијих поетичких и естетичких детерминација. Индикативним се у том смислу издваја исказ Мориса Равела који је Маргарит Лонг назначио да „његова музика не треба да се интерпретира, већ да се само реализује“<sup>332</sup>, из чега се може ишчитати очекивање композитора да се извођачки чин спроведе као објективистичко предочавање саме музике, дакле као процедура у којој је акценат премештен са исказивања доживљаја извођача на презентацију иманентне изражајности уметничког дела.

На основу њених педагошких захтева, може се установити да је реализација овог новог интересног фокуса и у пијанистичкој пракси Маргарит Лонг била спровођена управо кроз усредсређење на *музички текст* као инстанцу која је садржавала „музику за реализацију“. По сведочењима њених некадашњих студената, Никол Анрио-Швајцер (Nicole Henriot-Schweitzer) и Данијела Вајенберга (Daniel Wayenberg) дато усредсређење на музички текст репрезентовало се настојањем ка његовом безусловном поштовању,<sup>333</sup> које је осим тога било допуњавано и уважавањем композиторових личних интенција које је Лонг спознавала у комуникацији са самим ауторима. О томе сведоче бројни наводи које је пијанисткиња користила у својим написима, апострофирајући да је свој однос према интерпретацији музичког дела изграђивала на размеђи читања текста и уважавања оних композиторових сугестија које превазилазе могућности њиховог похрањивања у запису.<sup>334</sup> Залагања да се музички текст доследно имплементира, Маргарит Лонг је осим у педагошкој пракси, остваривала и у својим интерпретацијама које показују висок ниво његовог објективистичког тумачења, али не без осећаја за музички дах и гест који се може схватити као њено специфично „читање између редова“, односно отелотворавање оних ауторових интенција које запис по ограничењима своје фактографије не може да фиксира. У том погледу, треба скренути пажњу да извесна експресивна гестикулација у интерпретацијама Маргарит Лонг никада није у служби исказивања личног емоционалног доживљаја музике (осим у мери која се креће у границама уметничког оправдања), него се остварује у кореспонденцији са динамичком иманентношћу саме музике, што поткрепљује чињеница да свака манифестација агогике одражава утисак рационално пронађеног поступка. Овакав приступ музичком материјалу могао би се

---

<sup>332</sup> Gunther Schuler, *The Compleat Conductor*, Oxford University Press, Oxford, 1997, 8.

<sup>333</sup> Charles Timbrell, нав. дело, 96–97.

<sup>334</sup> Овај закључак изведен је из чињенице да је Маргарит Лонг у својим књигама-мемоарима велики простор посвећивала навођењу комозиторових исказа у вези са принципима музичког извођаштва, усталичавајући његове интенције као путоказе ка дешифровању начина најадекватније интерпретације композиторових дела.



репрезентовати интерпретацијом Фореговог *Ноктурна* у Ес-дуру, опус 36, број 4, снимљеног 1937. године,<sup>335</sup> у којој је реализација драматургије дела остварена поштовањем функционалности сваког елемента музичког материјала, а у сврху остваривања интегралности садржинске нити дела. То је предодредило потпуни отклон од декоративних извођачких поступака који би попут „празног хода“ у виртуозним одломцима дату драматургију ослабили, док је примена индивидуалне агогике постављена у служби реторичког појачавања музичког смисла и духа дела који је Лонг настојала да постигне интерпретацијом. Кохерентност музичког тока одржава се и у виртуозном одломку на месту кулминације у тактовима 37–39 (Пример), који се у њеној интерпретацији органски повезује са окружујућим музичким током који му претходи и од њега се наставља.

Пример 20:

The image shows a musical score for Chopin's Nocturne in E-flat major, Op. 36, No. 4, measures 34-42. The score is annotated with various musical terms and arrows indicating performance directions. A red arrow from measure 34 to 37 is labeled "Нарастање интензитета (accelerando)". A green arrow from measure 37 to 39 is labeled "кулминација (зона стабилног уланчавање". A blue arrow from measure 39 to 40 is labeled "ritardando". Other annotations include "tempo", "a tempo", "ritardando", and "ritardando".

Експресивни набој дата три такта потцртава кулминацију која је резултат припреме спроведене у тактовима који им претходе (почев од такта 31), што је Лонг остварила чврстом организацијом протока музичког времена, па се достигнути ниво темпа ( $\text{♩}=96$ ) од такта 37 одржава током развијања читавог бриљантног пасажа

<sup>335</sup> Снимак је доступан на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=UAL-FojZ6z8>

(стабилност је осигурна прецизним ритмичким пулсом у пратећој деоници) све до наступа новог материјала у такту 40, уведеног благим ритарданом у функцији стварања логичког уланчавања сегмената музичког тока. На овај начин виртуозитету је додељена експресивна улога, па се *jeu perlé* низање тонова тако доживљава као начин транспарентног излагања материјала, а не као техничка атракција по себи која је драматуршки отргнута од непосредног окружења, што је била честа пракса виртуозних пијаниста на размеђи два века и свакако раније.

Премда је Фореова музика, према којој је Маргарит Лонг исказивала посебну наклоност, била ослобођена потенцијала за испољавање екстровертног виртуозитета и манифестовање хипертрофиране емоционалности – те у том смислу представљала поље на којем је пијанисткиња могла да без уплива традиције уобличава и манифестује модернистичке принципе тумачења музике – њен приступ романтичарској литератури показивао је ништа мање заинтересованости за примену истог интерпретативног концепта. Интерпретација *Скерца* број 2 у Бе-дуру, опус 31 Фредерика Шопена<sup>336</sup> забележена 1936/37. године (која може послужити као релевантан пример тумачења дела већег обима) репрезентује више рационалистички него емоционални приступ за који се може констатовати да се реперкутовао кроз специфично модернистичко усредређење ка репрезентацији *музичке идеје* дела. Као сврху интерпретативног захвата Маргарит Лонг је постиже истицањем иманентне развојне интенционалности музичког материјала посредством чега успоставља одговарајући музички смисао сваког сегмента, те последично и читавог тока дела. Ово потцртавање Маргарит Лонг реализује реторичким<sup>337</sup> маневрима којим се праве *смисаоне поенте* кроз гестове као што су успоравање протока музичког материјала, стварање цезура или истицање карактерних промена унутар једне музичке целине попут реченице или периода. Ипак, све ове интервенције Лонг остварује унутар стабилног поретка темпа на макроплану и чврсте ритмичко-метричке арматуре.

Успостављање специфичних смисаоних поенти, може се између осталог приказати на примеру тумачења музичког материјала средњег одсека Шопеновог *Скерца* (тактови 304–328) којем Лонг приступа на начин да шест група четворотактних мотива динамички рашчлањује стварајући на микроплану ефекат дијалога међу

---

<sup>336</sup> Интерпретација је доступна на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=6Xm6Nw6EzVI>

<sup>337</sup> Термин „реторика“ овде се употребљава у значењу изведеном из лингвистичког одређења као *технике беседништва*, које је из вербалног контекста овом приликом пренешено у музички како би се њиме означила техника (начин, способност, спретност) излагања музичког материјала у циљу остварења његовог жељеног смисаоног ефекта.

групама, односно на макроплану специфичну драматургију одсека чији се тематски заплет разрешава тек с наступом наредног одсека који започиње од такта 328 (Пример 2). Наиме, дати дијалог Лонг остварује на начин карактерног и динамичког сапостављања тематског материјала прва четири такта одсека донесена у мецопијано динамици (тактови 304–307) оном материјалу у наредна четири, а који се третира као ехо прве групе, да би у наредних осам тактова (тактови 312–320) овај однос био акцензован још израженије (мецофорте наспрам пијанисимо динамике). Символична „победа“ првог „члана дијалога“ (I), остварена је у наредних осам тактова у којима се други „члан“ (II) динамички третира на исти начин као и први (чак и у нешто изразитијој форте динамици), да би се најзад читав драматуршки лук одсека заокружио смирењем, односно завршним излагањем материјала у пијано динамици као припреми пред наступ новог тематског материјала у виду низања виртуозних пасажа (хармонско разлагање од такта 328). Егзактност тумачења записаног текста испољена је и кроз ритмичку стабилност, коју у контексту оваплоћења музичког покрета као „интенције материјала“ Маргарит Лонг боји незнатним и контролисаним агогичким поступцима. Присутност *jeu perlé* стила идентификује се у тертману осминских нотних вредности унутар сваког четворотактног мотива (и уосталом свих мањих нотних вредности током целокупног музичког тока дела), чиме се (својом звучном егзактношћу и јасно одређеном изражајном функционализацијом) сада интегрише у арсенал техничких решења која учествују у манифестацији објективистичкије предочивости музичког материјала. Овакав принцип посебно долази до изражаја у виртуозним пасажима какви граде одсек у тактовима 328–359 (Пример 3), у којем је стабилност темпа ( $J=114$ ) подржана чврстом ритмичком структуром мелодијске линије у басовој деоници реализованој уз готово потпуно одсуство агогике. Унутар овакве поставке параметара музичког тока, бриљантни виртуозитет остварен *jeu perlé* стилем манифестује се искључиво као моторични генератор карактера комплементаран мелодији као носиоцу смисла музичког тока.

Пример 21:

Примена *jeu perlé* стила

304 *p espress.*  
*legato*

312 I *mp* II *p*

320 I *mf* II *pp* *poco rit.*

328 I *f - a tempo* II *f* *mp*

Успостављање дијалога

Наглашавање разлике

Победа првог члана дијалога (брисање разлике)

смирење

Драматуршки план

Пример 22:

328 - *a tempo* ♩ = 114

328 - *a tempo* ♩ = 114

335 Доследно поштовање задатих динамичких вредности

342

348 *Cresc. ed animato*

355 *sforzando*

Стабилност темпа

(компензација за агоничку разубеност претходног одсека)

Промена интерпретативних концепата која је код појединих француских пијаниста у првим деценијама XX века обезбедила реактуелизацију традиционалних поставки пијанистичке технике на начин њихове префункционализације инициране захтевима нове литературе и савремених уметничких дискурса фокусираних на питања повратка националном канону и идиомима којима се он одликовао, имала је као што се на примеру праксе Маргарит Лонг могло видети, подједнаког ефекта на тумачење дела различитих стилских епоха. И док је један број истакнутих француских пијаниста попут Ива Ната<sup>338</sup> (Yves Nat, 1890–1956) или Магде Таљиферо (Magda Tagliaferro, 1893–1986) показивао већу наклоност према литератури романтичарског доба, растући талас интересовања за музику савремених француских композитора и музику преромантичарских епоха био је нарочито подржан у педагошкој пракси Исидора Филипа и извођачком деловању Марсел Мејер (Marcelle Meyer), који су уз Маргарит Лонг имали изузетног значаја у процесу успостављања модернистичке парадигме у националном извођачком контексту између два рата.

Окренута превасходно ка музици барокне епохе, француском класицизму и савременој неокласичној продукцији, Марсел Мејер<sup>339</sup> (1897–1958) је свој модернизам успоставила већ самим одабиром интересног поља посредством којег се њен пијанизам сврстао у ону праксу која је заједно са настојањима композитора датог времена била функционализована као реоткривалачка, рестаураторска или репродукторска у односу на прошлост која је у дотадашњем музичком видокругу била углавном потиснута или

---

<sup>338</sup> Ив Нат студирао је Париском конзерваторијуму код Луја Диемеа где је дипломирао са првом наградом 1907. године (од 1934. године након повлачења са концертног подијума држао је своју класу на конзерваторијуму). Поред солистичке каријере, активно је деловао и као камерни музичар у дуу са Жаком Тибоом, Жоржом Енеском (George Enescu) и Еженом Исаијем (Eugène Ysaÿe). Његов репертоар су у првом реду чинила дела Франца Шуберта, Роберта Шумана и Јоханеса Брамса, што је представљало неуобичајеност у времену када је међу француским пијанистима расло интересовање за националне композиторе. Техника Ива Ната, базирана на примени тежине читаве руке кореспондирала је са захтевима саме литературе на коју је био фокусиран, што потврђују и снимци који репрезентују његов засићен тонски колорит и смисао за грађење звучне архитектуре дела. Ипак, видео снимак његовог извођења Шопеновог *Валцера* у е-молу, опус постхумни, из 1931. године (в: <https://www.youtube.com/watch?v=bIEC2BeKmls>) открива суверено владање *jeu perlé* техником (Диемеово наслеђе). Ипак, унутар истог музичког тока Ив Нат је у пасажима засићеније фактуре, као контрастно „супротставио“ свирање тежином читаве руке. Међу његове репрезентативне снимке могу се издвојити: Роберт Шуман, *Бечки карневал* опус 26 (снимак из 1938. године), Јоханес Брамс, *Варијације на Хендлову тему*, опус 24 (снимак из 1955. године), Фредерик Шопен, *Соната број 2* у бе-молу, опус 35 (снимак из 1953). Више о приступима техници и интерпретативним идејама Ива Ната видети у интервјуима забележеним са његовим ученицима у: Charles Timbrell, нав. дело, 126–131.

<sup>339</sup> Марсел Мејер студирала је клавир на Париском конзерваторијуму у класама Алфреда Кортоа и Маргарит Лонг где је дипломирала са првом наградом 1913. године и приватно код Рикарда Вињеса (Ricardo Viñes) са којим је радла на интерпетацијама савремене француске литературе (Вињес је био један од првих пијаниста који су изводили ову продукцију, а остварио је и више премијерних извођења дела Дебисија и Равела) и шпанских композитора.

невидљива.<sup>340</sup> У истом контексту, пијанизам Марсел Мејер је презентовањем савремене продукције стекао још једну детерминацију унутар неокласичног дискурзивног простора унутар чије је идеолошке гравитације деловао – као пракса којом је дата, нова музичка продукција постављана у свет и тиме у културним, друштвеним и тржишним условима остваривала жељену канонизацију. Али осим што је активно учествовала у канонизацији актуелне француске (махом) неокласичне музичке продукције, Марсел Мејер је модернистички лик свог пијанизма успоставила и на естетичкој равни, функционализујући га у сврху објективистичке презентације савремене литературе чија је афирмација управо изискивала реципроцитет између интенција композитора и реализације звучне слике. Мејер се наиме, већ средином друге деценије прошлог века у раду са Клодом Дебисијем на интерпретацији његових *Прелида* (које је премијерно извела) и нарочито сарадњом са Ериком Сатијем (Eric Satie) истакла као поуздани извођач савремене музике за чије ће се извођење и специјализовати као један од њених најагилнијих промотера у међуратном периоду. У блиској комуникацији са композиторима који су деловали у Паризу током овог периода, Марсел Мејер је уприличила више премијера дела појединих припадника *Француске шесторке*,<sup>341</sup> али и Игора Стравинског,<sup>342</sup> Ерика Сатија, Алексиса Роланда-Мануела (Alexis Roland-Manuel), Игора Маркевича (Igor Markevich) и других, често наступајући заједно са самим композиторима у камерним и концертантним извођењима. Ова настојања, сагледавана заједно са другим аспектом њеног интерпретативног фокуса усмереног на музику XVIII века – Франсоа Купрена, Жан-Филипа Рамоа, Доменика Скарлатија, Јохана Себастијана Баха и Волфганга Амадеуса Моцарта, као и раног XIX века – према делима Франца Шуберта, открива је као пијанисту свестраног интересовања, али и способности прилагођавања разноврсним захтевима стилски хетерогене литературе изворно намењене различитим типовима инструмената са диркама.

---

<sup>340</sup> Опширније у: Vesna Mikić, нав. дело, 20.

<sup>341</sup> Између осталих дела, Марсел Мејер је премијерно извела: *Printemps* (1919), *L'automne* (1932) и *Scaratoouche* (1937) Даријуса Мијоа, те *Пет комада* (1921), *Емпромпти* (1922) и Листиће из албума Франсиса Пуленка (1933) као и дела Артура Хонегера.

<sup>342</sup> Мејер је узела је учешће у премијерној поставци балета *Свадба* 1923. године, а аод солистичких дела Стравинског уприличила је премијере дела *Piano Rag-Music* (1919), *Три става из Петрушке* (1921), *Клавирске сонате* (1924), као и *Серенаде in A* (1925).





Жак-Емил Бланш ([Jacques-Émile Blanche](#)), *Група Шесторица*, 1921. У централном плану слике, испред композитора – припадника групе (којима су придружени Жан Кокто и Жан Виенер, док је Луј Диреј изостављен) – постављена је Марсел Мејер која је имала пионирску улогу у промовисању дела ових аутора током међуратног периода. По речима Франсиса Пуленка „иако сама није писала музику, Марсел Мејер је била један од најважнијих доприносилаца француској музици у својој генерацији“.<sup>343</sup>

Потребно је приметити да је овај вид интерпретативне „покретљивости“ или „прилагодљивости“ – који је током међуратног периода постајао све израженији како у интернационалном контексту, тако и међу француским пијанистима – осим што је био инициран захтевма поменутих измењених друштвених, културних и тржишних околности, уједно представљао и консеквенцу евидентне либерализације поставки пијанистичке технике, односно њену еманципацију од традиционалних вредности националне школе. Дата либерализација, остваривана кроз настојања пијаниста за проширивањем дијапазона изражајно-техничких могућности постизаних за инструментом, показивала је хронолошки посматрано, скромне симптоме већ у пијанизму Раула Пуњоа, те (још израженије) код Едуарда Рислера, махом у циљу остваривања природније манифестације потенцијала и захтева романтичарске литературе, да би додатан подстрек добила ширењем репертоарских хоризоната у делатности пијаниста међуратне епохе.<sup>344</sup> Превладавање крутих поставки француске пијанистичке технике, представљало је уосталом и природан процес еволуције једног канона, с тим што је оно истовремено означавало и трансформацију лика француског пијанизма од херметичне праксе која продукује специфично национално обојен „поглед“ на релативно узан спектар музичке литературе, до праксе чија је

---

<sup>343</sup> Интегралан Пуленков текст посвећен Марсел Мејер, доступан је на интернет страници: <http://pages.stolaf.edu/musicalgeography/2863-2/>. Приступљено 20.08.2016.

<sup>344</sup> Шарл Тамбрел примећује да су „већ од 1920-их година, неки од идеала и метода старе француске школе били модификовани или одбачени од многих значајних пијаниста (...) који су фаворизовали већу употребу тежине руке и много озбиљнији (...) репертоар него многи француски пијанисти пре њих. Ипак, извођење виртуозних концерата Брамса, Чајковског или Рахмањинова још увек се међу француским пијанистима сматрало изолованим случајевима. Могу се издојити извођење *Првог клавирског концерта* Чајковског од стране Еми-Мари Роже-Микло 1898. године, Пуњоова интерпретација *Другог клавирског концерта* Рахмањинова и Кортоово извођење *Трећег клавирског концерта* истог атора. Брамсов *Други клавирски концерт* није имао релеватног тумача све до појаве Роберта Казадесуса, 1930. године.“ Charles Timbrell, нав. дело, 254.

компетитивност и дискурзивност<sup>345</sup> досегла универзалистички карактер. Он се може разумети колико у смислу дате интерпретативне „покретљивости“, репрезентоване у способности извођача да у проширивању својих компетенција, па и техничког арсенала понуди адекватна тумачења дела различитих стилских обележја, толико и као израз оне модернистичке идеолошке матрице која је на темељу просветитељских поставки заступала идеју о човеку (уметнику) као „свезнајућем субјекту“<sup>346</sup> кадром да кроз своју „логоцентричку“ и обухватну визуру сагледава и тумачи историју у њеном тоталитету. У том смислу, ослањајући се на опаску да је модернизам у једном од својих аспеката показивао „склоност да све појединачне историје расуте у оквирима различитих друштава и периода обједињује у једну историју“<sup>347</sup>, може се извести запажање да се у пољу француског међуратног пијанизма (као и у другим националним контекстима истог времена) ова интенционалност манифестовала у запостављању аутентичних статуса и функција музичких дела каква су имала у својим изворним партикуларним историјским контекстима, а у корист њиховог универзалистичког (дакле у суштини тоталитетног) естетичког нивелисања. Оно је подразумевало њихово устоличење као уметничких артефаката којима је модеран клавир (са њему саобразном извођачком техником) фигурирао као комуникациони канал према слушаоцу модерног доба, односно ка поменутиим новим статусима и (пијанистички преобликованим) естетским облицима датих дела у контекстима савремености.

У интерпретацијама Марсел Мејер, овај естетички приступ имао је и једну посебну детерминацију проистеклу из изражене националне „дијалектологије“ њеног пијанизма који је баштинио оне специфичне вредности француске звучне идиоматике као што су прецизност, јасноћа и колоризам. Међутим, кључним за разумевање домета које је у пољу осавремењавања француског пијанизма Мејер остварила, указује се управо трансформација изражајних (а то пре свега значи техничких) средстава којима је она остваривала дату звучну идиоматику. Наиме, захваљујући ширини техничких могућности свог пијанизма које су проистикале колико из активности ручног зглоба толико и из упослености читаве руке, Марсел Мејер је успела да типичну француску звучну идиоматику „изведе“ из оквира традиционалне технике стриктно базиране на прстној артикулацији као поретпоставци која ју је до тада конституисала и ре-успостави је под другачијим, модернизованим условима приступа клавијатури. То је за

---

<sup>345</sup> Појам дискурзивност овде се употребљава у значењу облика/стила (пијанистичког) „говора“ као комуникације.

<sup>346</sup> Jelena Đorđević, *Postkultura, uvod u studije kulture*, Clio, Beograd, 2009, 211.

<sup>347</sup> Исто, 203.



последницу имало отклањање ограничења у интерпретирању значајног корпуса литературе које је традиционална техника попут препреке постављала пред раније француске пијанисте активне на прелому два века, те омогућавање да дата идиоматика буде „апликативнија“ на знатно ширем спектру музике која је код Мејер подразумевала дела барока, класицизма и различитих, стилски (али и по извођачким захтевима) међусобно дивергентних савремених праваца.<sup>348</sup> Посматрано кроз пресеке очувања националне звучне идиоматике с једне, и поменуте модернистичке стратегије окренуте унифицирању различитих партикуларних историја у велике и хомогене метанаративе, с друге стране, може се рећи да се у пракси Марсел Мејер дати метанаратив остварвао типично француским извођачким дијалектом. Франсис Пуленк је тако још 1947. године, говорећи о њеној уметности приметио да „Марсел Мејер има невероватну способност да материјализује француски дух у свом извођењу (...) Само слушајући њена извођања Бахових или Моцартових дела, тешко је поверовати да они заиста нису били француски композитори. Пажња коју посвећује пунктираном ритму и ритмичкој прецизности, различита је од сентименталног преувеличавања као код пијаниста листовског типа (...) Слушајући њено свирање, постаје очигледно је да она настоји да музику представи једноставно каква она јесте, без неозбиљности и претеране емоционалности. Њена презентација [Бахове *Партите*, прим. С.Ц.] је јасна и прецизна, омогућујући да музика говори сама за себе.“<sup>349</sup> Управо ова последња Пуленкова констатација осветљава суштину пијанистичкиног разумевања интерпретативног чина, које се другим речима може дефинисати као „јасно и прецизно“ оваплоћење музичког записа са којим је поистовећено само музичко дело, јер оно успева да говори само за себе једино уколико је степен *тумачења* (интерпретативних интервенција) сведен на минимум, док је *репродукција* музике постављена као императив.

Манифестација модернистичке природе интерпретативног концепта Марсел Мејер не исцрпљује се међутим само у овој релацији, већ и кроз успостављање високе естетске вредности саме звучне слике. Она у том смислу инсистира на квалитету звука као специфичној „материјалности“ музике која (материјалност) својим високим

---

<sup>348</sup> Марсел Мејер је била запажени тумач музике Игора Стравинског, а њена интерпретација *Три става* из *Петрушке* управо демонстрира способност њене технике да одговори на најкомплексније захтеве савремене литературе чија фактура превазилази могућности претне технике традиционалног француског пијанистичког стила.

<sup>349</sup> Франсис Пуленк је ова запажања изнео на страницама листа *Le Figaro (Le Figaro)* априла 1945. Овде су преузета са интернет странице <http://pages.stolaf.edu/musicalgeography/2863-2/>. Приступљено 20.08.2016.

естетским својствима суштински одређује дело не само као „карактерну слику“, већ и као *објекат аутономне звучне вредности*. Њене интерпретације ставова из циклуса *Огледала* Мориса Равела снимљене 1954. године<sup>350</sup> (које се издвајају као могући пример међу другим релевантним интерпретацијама<sup>351</sup>) репрезентативно истичу ове пијанистичке квалитете, остварене богатом колористичком палетом. Тежња за постизањем тонског рафинмана, међутим, не изостаје ни у делима изворно намењеним клавсену као инструменту чији звучни тонус има другачију морфологију и тембр, па тако њена извођења *Соната* Доменика Скарлатија показују пре мишљење кроз медиј клавира него клавсена. Мејер се тако у *Сонати* у Е-дуру, К 380 (Л.23)<sup>352</sup> користи управо оним могућностима савременог клавирског тонског израза којима елементе музичког тока попут орнамената или низова тонова обликује у микродинамичким и микроагогичким поступцима, остварујући звучни дизајн који свакако не одговара стилистици и могућностима аутентичног извођаштва на клавсену, већ нуди модернизовану звучну слику засновану на пијанистичким естетским квалитетима, а која на нов начин осветљава звучни потенцијал музике овог композитора. Ови поступци, евидентни су већ у првим тактовима *Сонате* (Пример), где Мејер употребом дискретне педализације остварује колористичко „оплемењивање“ материјала чак и у оквирима мордената у тактовима 2, 4, 6 итд. у којима последња, најдужа нота ових орнамената на фону педала производи ефекат одзвука као специфичног *клавирског* идиома. Осим у овим ситуацијама, ефекат педалзације евидентан је и у потенцирању легата у силазним шеснаестинским пасајима који на завршецима ослобађају извештан „вишак звука“ кроз суптилно сливање тонова изведених под једним педалом.

---

<sup>350</sup> Снимак доступан на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=LV2qGfL5E-c>

<sup>351</sup> Између осталих могу се навести њене интерпретације Равеловог циклуса *Гаспар у ноћи* (1954) и *Valses nobles at sentimentales*.

<sup>352</sup> Снимак је доступан на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=iZOM3mNeCAM>

Пример 23:

The image shows a musical score for Example 23, consisting of three systems of music. The top system is a piano part in 3/4 time, marked 'Andante comodo' with a tempo of 92. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A green annotation 'ефекат одзвуча' (echo effect) points to a specific melodic phrase. The middle system is a violin part, starting at measure 5, with a red 'Ped.' (pedal) marking. A green annotation 'потенцирање легата, ефекат сливања тонова' (emphasis on slurs, effect of tone blending) points to a slur over a phrase. The bottom system continues the violin part, starting at measure 10, with similar annotations. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Овакав приступ, обележен дихотомијом између оствареног фокуса на литературу ранијих епоха изворно намењену ранијем типу инструмента и њеног пијанистичког третмана, управо је проистицао из наведене модернистичке интерпретативне визуре која је у пољу звучне реализације, имала интенционалност ка *естетичком нивелисању* дела различитих епоха применом изражајних могућности модерног инструмента. У том погледу, однос према стилском аспекту саме музике био је одређен на пресеку поштовања партитурног записа као носиоца *структуралног поретка музике* којим је одређен сам стил датог дела с једне, и *савременог озвучавања* те структуре, с друге стране. Међутим, како дати структурални поредак по себи поставља изванредан степен ограничења звучне реализације (свеједно у односу на могућности савременог или историјског инструмента), стилски оквири интерпретације дела задовољавани су већ самом прецизном имплементацијом датог поретка, што за резултат није нужно морало имати кореспондентност и са аутентичном звучном идиоматиком (уколико она није била циљ интерпретације), већ извесну артифицијелизовану звучну представу. Поштујући структурални поредак дела, Марсел Мејер је својим техничким умећем и посебно вештом прстном артикулацијом веома ефектно одговарала на захтеве које су постављали ритмички цртеж и комплексан план орнаментике Скарлатијевих, Рамоових или Купренових дела, који се у њеном модерном клавирском звуку нису губили, већ само естетски преображавали.

Блиска интерпретативна начела уочљива су и у пракси Исидора Филипа (1863–1958), пијанисте и композитора који се у историјској перспективи истакао превасходно по свом плодном педагошком раду на Париском конзерваторијуму<sup>353</sup>, а затим и по извођачкој пракси која је, иако спорадично негована током каријере, по дометима стекла референтни значај у његовим професионалним ангажманима, како у виду солистичког, тако и камерног музицирања. Више као студент Анрија Фисоа (Henri Fissot) ученика Антоана Мармонтела и Стефана Хелера, него Жоржа Матијаса, Шопеновог ђака, Исидор Филип је своју технику формирао на темељима класичне француске пијанистичке школе, која је одредила стилистички и изражајни потенцијал његовог пијанизма, захваљујући којима је стекао статус једног од главних експонената националне традиције током прве половине XX века. Једна од главних Филипових заслуга у том смислу јесте управо био његов активан публицистички ангажман којим је, како у домену стварања дидактичке литературе<sup>354</sup>, тако и редакторским радом<sup>355</sup>, систематизовао и промовисао принципе француске пијанистичке школе. Модернистички карактер његовог деловања, осим што је био уочљив у успостављању методичког система, манифестовао се и у његовим интерпретативним начелима која су заступала висок ниво одговорности извођача који је пропагиран као репродуктор, односно „заступник“ музике. Ова Филипова настојања описао је његов некадашњи студент Никита Магалов (Nikita Magaloff) који је присећајући се рада у класи издвојио да је Филип:

„(...) био веома стриктан по питању онога што је композитор написао. Говорио нам је да проучавамо сваку нијансу коју је композитор тражио, да је поштујемо, и да свирамо

---

<sup>353</sup> Педагошки ангажман Исидора Филипа на овој институцији трајао је од 1903. до 1934. године. У његовој класи дипломирали су између осталих Никита Магалов (Nikita Magaloff), Гомар Новаиш (Guomar Novaes), Жаклин Блонкар (Jacqueline Blancard).

<sup>354</sup> Поред више од педесет збирки оригиналних техничких вежби, међу најзначајнијим Филиповим дидактичким приручницима су: *Вежбе за независност прстију (Exercices for Indpendance of the Fingers, 1898/1917)*, *Комплетна школа клавирске технике (Complete School of Technique for the Piano, 1908)* и *Вежбе за руке (Exercices de tenues, 1904/5)*.

<sup>355</sup> Широки фокус Филиповог редакторског рада односио се на дела композитора свих стилских усмерења од барока до модерних праваца с почетка XX века, и између осталог је укључивао остварења Исака Албениза, Шарла Валентена Алкана, Антона Аренског, Јохана Себастијана Баха, Беле Бартока, Лудвга ван Бетовена, Јоханеса Брамса, Емануела Шабријеа, Карла Чернија, Франсоа Купрена, Клода Дебисија, Леа Делиба, Габријела Форса, Биролама Фрескобалдија, Енрикеа Гранадоса, Георга Фридриха Хендла, Јосефа Хајдна, Дмитрија Кабалевског, Франца Листа, Феликса Менделсона, Модеста Мусоргског, Сергеја Прокофјева, Сергеја Рахманјинова, Жан-Филипа Рамоа, Мориса Равела, Антона Рубинштајна, Камија Сен-Санса, Доменика Скарлатија, Франца Шуберта, Александра Скрјабина, Дмитрија Шостаковича, Игора stravинског, Ђузепеа Тартинија, Арама Хачатуријана, Петра Иљича Чајковског, Еитора Виле-Лобоса и Карла Марије фон Вебера. Такође, Филип је извршио редактуру обимног корпуса инструктивне литературе, често обједињујући у збирке дела блиских техничких захтева различитих аутора.

једноставно, директно и у темпу. Био је веома озбиљан по питању стриктног начина свирања, и није волео слободан приступ као код Кортоа. Природно, захтевао је да све буде чисто.<sup>356</sup>

Евидентне у Филиповим интерпретацијама<sup>357</sup>, ове поставке карактерише висок ниво техничке вештине, базиране на прстној артикулацији и свирању из ручног зглоба какво је уз емоционалну уздржаност коју је манифестовао за инструментом, по запажању Шарла Тамбрела, нарочите резултате давало у тумачењу музике барока, класицизма, а међу француским ауторима – у тумачењу Сен-Сансових дела којима је посебно био наклоњен.<sup>358</sup> Његов пијанизам у интерпретацији Сен-Сансове *Сонате за виолину и клавир*, опус 75 у де-молу, снимљеној 1934. године у дуу са Андреом Паскалом<sup>359</sup>, демонстрира тако изражену егзактност у пласирању музичког материјала, евидентну у равномерности темпа (агогика је сведена на минимум) и ритмичкој прецизности која се рефлектује на стриктно поштовање трајања нотних вредности унутар сваког појединачног звучног комплекса попут акорда, фигурације, пасажа и других. На овај начин, Филип је успостављао сасвим конкретизовану звучну реализацију нотног текста, која није ослобађала ефекат нити какве трансценденталистичке иманенције уметничког говора, чиме је модернистичким објективизмом превладавала романтичарско потенцирање субјективистичке имагинативности као стратегије надилажења реалности музичког текста. У широј визури посматрано, могло би се рећи да је објективизам у интерпретацијама Исидора Филипа, али и других експонената модернистичке провенцијенције који су током прве половине века деловали као настављачи традиције попут Маргарит Лонг, био одређен управо израженом материјалистичком природом технике засноване на прстној артикулацији, која је већ у морфолошком погледу предодређивала егзактнију корелацију записаног и изведеног тона. У овој чињеници се уосталом могу тражити и они ограничавајући фактори по интерпретирање читавог спектра клавирске литературе романтизма код француских пијаниста XIX века, која је захтевала примену много више техничких варијетета од оних какву је дозвољавала

---

<sup>356</sup> Charles Timbrell, нав. дело, 81–82.

<sup>357</sup> Интересантно је да Исидор Филип током дуге професионалне каријере остварио свега неколицину снимака међу којима су махом камерна дела Камија Сен-Санса, остварења италијанских барокних стваралаца (Леонарда Винчија, Марка Рутинија, Чезара Негрија, Бернарда Пасквинија и Фабрита Кароза – у својим редакцијама, осим дела Рутинија), те концерти Јохана Себастијана Баха и Волфганга Амадеуса Моцарта. Комплетна библиографија и дискографија Исидора Филипа налази се на адреси: <https://library.louisville.edu/music/isidore-philipp>, приступљено 09.07.2016.

<sup>358</sup> Charles Timbrell, нав. дело, 60. Исидор Филип је на Париском конзерваторијуму једно време такође студије похађао код Сен-Санса.

<sup>359</sup> Интерпретација је доступна на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=MFTcS98DDq0>.

статична позиционираност руке на клавијатури. Дату једнообразност класичне француске пијанистичке технике, па чак и маниристичко потенциране *jeu perlé* стила, Филип је у педагошкој пракси настојао да отвори ка знатно већем спектру могућности о чему сведоче његови дидактички материјали који су, како Тејлор примећује, били углавном у форми пажљиво осмишљених апстрактних вежби.<sup>360</sup> Њихова сврха је била систематично разрађивање свих аспеката технике и тиме конституисање спектра изражајних средстава који су представљали аутентичан „одговор“ француске школе на нове интерпретативне захтеве модерног доба. Дубоко повезан са традицијом, Филип је тако успео да њене постулате систематизује и да на рационалистички начин конституише модеран пијанистички израз који је по својим естетичким одликама био компетитиван са савременим мерилима интерпретативне уметности.

### 2.1.2. Алфред Корто

Изолованим појединачним настојањима пијаниста с почетка века, усмереним ка ослабљивању херметизма класичне француске пијанистичке школе и либерализацији традиционалистичког дискурса националне извођачке праксе, каква су првом реду била евидентна (иако не с подједнаким степеном субверзивног деловања заступана) у праксама Едуарда Рислера, Блонш Селве, па и Марсел Мејер, на индивидуалан и упечатљив начин допринос је дао и Алфред Корто (1877–1962). Припадајући својом извођачком естетиком овој другој, алтернативној и радикалнијој линији развоја француског пијанизма, он се по уметничким донетима, те оригиналности уметничког израза, из историјске перспективе посматрано, издвојио као најпрогресивнија појава на париској сцени прве половине XX века, засењујући револуционарним интерпретативним концептима модернизацијска настојања својих савременика традиционалније оријентације. Међутим, осим пијанистичке праксе, изразито модернистичком указивала се и Кортоова свестрана и агилна делатност у различитим пољима француске музичке културе, а захваљујући којој се током више од шест деценија професионалног рада, афирмисао као једна од најмаркантнијих фигура националне музике. Одвијајући се симултано у неколико праваца – пијанистичком,

---

<sup>360</sup> Под апстрактним вежбама, Тејлор подразумева музичке форме које немају статус уметничких дела, већ инструктивних „комада“ који се базирају на разради једне или више техничких формула. Taylor, нав. дело, 46.

диригентском, педагошком и организаторском, Кортоова делатност је већ почетком века дала значајан допринос успостаљању нових парадигми како унутар саме уметничке праксе у естетичком и репертоарском смислу, тако и заснивањем нових модела институционалног деловања – кроз оснивање и агилно ангажовање у камерним ансамблима, али и афирмацију савремених стандарда музичког образовања. Управо захваљујући његовом ангажованом и истрајном деловању које је имало истински новаторски карактер у наведеним областима, Кортоову модернистичку позицију неопходно је сагледавати у обухватности свих његових ангажмана.

Свестрани музички афинитет Алфред Корто је почео да исказује већ убрзо по окончању студија на Париском конзерваторијуму и успешног пијанистичког дебија у Паризу 1897. године<sup>361</sup>, и то пасионираним посвећивањем диригентском позиву за који се заинтересовао још током студија захваљујући музици Рихарда Вагнера којом је био снажно привучен<sup>362</sup>. Потребно је поменути да је управо утицај немачког композитора на младог француског пијанисту имао пресудан значај за Кортоово уметничко формирање, што је оставило кључне консеквенце на обликовање његовог пијанистичког израза. Оне су се тако, у естетичком смислу односиле на његово уочљиво удаљавање од музичког мишљења заснованог на матрицама француске звучне идиоматике коју су, као специфично национало обележје неговали пијанисти не само током XIX, већ и почетком новог века, а што је Кортоа издвојило као једног од првих националних пијаниста који је подстицаје за обликовање сопственог музичког израза проналазио не само у праксама које нису припадале францукој пијанистичкој традицији, већ и другом медију у виду оркестарске, односно оперске литературе.

Улога асистента диригента на Бајројтском фестивалу где је деловао између 1898. и 1901. године,<sup>363</sup> омогућавала је у овом погледу Кортоу ону праксу која ће га усмерити на рад са тонски богатијим медијумима хора и оркестра, те на тај начин остваривала утицај евидентан у његовој потоњој потрази за знатно богатијим клавијским звуком. Како Тамбрел сумира „овај стаж у Немачкој, уз пријатељство и рад са [Листовим учеником] Едуардом Рислером [у истом периоду], отворило му је перспективе за какве су многи француски пијанисти били ускраћени,<sup>364</sup> чиме се у

---

<sup>361</sup> Сажету, али прецизну професионалну биографију Алфреда Кортоа видети у: Martin Cooper, Charles Timbrell, „Cortot, Alfred”, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06587>. Приступљено 31.08.2016.

<sup>362</sup> Charles Timbrell, нав. дело, 116.

<sup>363</sup> У Вагнеровом театру у Бајројту Корто је најпре радио као хорски диригент, а затим и као асистент диригента Феликса Мотла (Felix Mottl) и Ханса Рихтера (Hans Richter).

<sup>364</sup> Charles Timbrell, нав. дело, 99.

контексту асимиловања иностраних утицаја, Корто већ на почетку каријере нашао на Рислеровој путањи<sup>365</sup> развоја француског пијанизма. Делујући у једном од епицентара немачке музичке културе, Корто се такође сусрео са битно другачијом музичком климом од оне каква је негована у Паризу током година његовог школовања и ране афирмације, а која је имала плодотворан ефекат не само у погледу поменутог уобличавања естетичких назора, већ и у виду проширивања репертоарских хоризоната. Кортоово донекле специфично деловање унутар националног музичког контекста било је евидентно већ у томе што је своје дубоко одушевљење Вагнеровом музиком интензивно настојао да искаже и у њеној промоцији на париској сцени, па је само у току 1902. године успео да уприличи два захтевна музичка извођења – премијеру *Сумрака богова* и нову поставку *Тристана и Изолде* која, премда нису остварила већи одјек у јавности<sup>366</sup>, показивала да су његове репертоарске интенције свакако превазилазиле строгу националну оријентацију. Ипак, да је Корто уистину био не мање заинтересован и за домаћу музичку продукцију, показује његов интензиван ангажман на афирмацији савремене француске музике, чиме се прикључивао оним актуелним настојањима иза којих је још од 1870. године стајало *Национално друштво за музику* (Société Nationale de Musique) и друге институције осниване са сличним програмима. Подстакнут колико потребом да кроз интензивну музичку продукцију оствари најшири едукативни ефекат на париску публику, толико и самим уметничким изазовима, Корто је већ 1903. године основао *Друштво лирских фестивала* (Société des Festivals Lyriques), а убрзо потом и концертну агенцију која се бавила продукцијом махом неизведених дела композитора попут Ернеста Шосона (Ernest Chausson), Алберика Мањара (Albéric Magnard) и Албера Русела (Albert Roussel), уз које су организована такође извођења неких од великих дела (углавном немачке) музичке историје попут Бетовенове *Мисе солемнис*, Брамсовог *Реквијема*, концертне верзије Вагнеровог *Парсифала*,<sup>367</sup> те премијере француској публици непознатих остварења Листа, Мусоргског, Лекеја и других композитора. Посматрана у контексту промена репертоарских хоризоната у француској престоници крајем XIX века, Кортоова настојања имала су видно либералнији карактер од национално обојених програмских политика стожерних музичких институција. Међутим, осим што је очигледна наклоност према делима германских аутора неспорно била последица његове љубави

---

<sup>365</sup> Видети осврт на пијанистичку праксу Едварда Рислера, стр. 13–15 овог текста.

<sup>366</sup> У питању су била полу-приватна извођења намењена уском кругу слушалаца.

<sup>367</sup> Martin Cooper, Charles Timbrell, нав дело.



према немачкој култури, и свакако, боравка у Бајројту и утицаја тамошње средине, Кортоов проширени репертоарски хоризонт могао би се сагледавати и у корелацији са новом извођачком парадигмом која је почетком века одражавала нарастајући објективистички и критички приступ историји<sup>368</sup> посредством којег је био успостављан модернистички модел музичког и извођачког канона заснованог на делима којима је додељиван статус кључних остварења у историјском развоју музике. У датом смислу, Кортоов диригентски ангажман у *Националном друштву за музику*, а потом и у *Симфонијском друштву у Лилу* (1905–1910) са којим је између осталог реализовао такве репертоарске циклусе као што је био циклус концерата под називом „Историја симфоније“<sup>369</sup> најиндикативније потврђују ове опсервације.

Модернистичка природа Кортоовог свестраног музичког деловања која је своју манифестацију остварила већ у првој деценији XX века за диригентским пултом, испољила се такође и у пркеси камерног музицирања, формирањем клавирског трија у сарадњи са виолинистом Жаком Тибоом (Jacques Thibaud) и виолончелистом Паблом Казалсом (Pablo Casals) 1906. године.<sup>370</sup> Специфичност овог удруживања лежала је у несвакидашњој пракси датог времена оличеној у чињенци да су га сачињавали уметници који су већ имали остварене уметничке биографије, односно истакнуте солистичке каријере. Важно је приметити да су својим деловањем, тројица музичара промовисала не само жанр који је на музичкој сцени почетком XX века бивао постепено реактуелизован (чиме је до изражаја долазила њихова „музиколошка“ улога у конституисању репертоара и праксе извођења камерне музике), већ су у вези са овим манифестовали и измењени статус извођача чија је индивидуалност била функционализована у правцу *интерпретације* дела и то у овом случају баш оног жанра чији је релативно херметичан израз већ по себи, слушалачку пажњу преусмеравао са индивидуалног умећа извођача на садржај саме музике. Може се у том смислу додати да је управо камерна музика као жанр који је у најкондензованијем виду испољавао идеале апсолутне музике и њене естетичке самодовољности, у извођачком погледу представљао готово идеално поље манифестације модернистичких тежњи за

---

<sup>368</sup> Leon Botstein, "Modernism", у: *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40625>, приступљено 31.08.2016.

<sup>369</sup> Karen M. Taylor, 151.

<sup>370</sup> *Корто-Тибо-Казалс трио* деловао је до 19, што му поред статуса једног од водећих састава овог типа прве половине XX века, такође чини једним од најдугочевнијих. Трио је функционисао сезонски, у периоду када су тројица уметника правила паузу од солистичког ангажмана. Дискографска кућа *Opus кура* објавила је комплетну звучну заоставштину трија на два компакт диска (ОРК2100/1) на којима се на лазе снимци дела Хајдна, Бетовена, Шуберта, Шумана и Менделсона.

објективистичким предочавањем садржаја музике, односно поништавања индивидуалистичке/субјективистичке ауре извођача. Широки и разноврсни репертоар Кортоовог клавијског трија<sup>371</sup> са тежиштем на делима Бетовена, затим немачких романтичара (Шуберта, Менделсона, Шумана и Брамса) и француских композитора XIX и почетка XX века, укључивао је и остварења Рамоа, Хајдна и Моцарта чиме је, симптоматично за модернистички угао посматрања, манифестовао разумевање камерног жанра као канонске формације, односно „виртуелног музеја“ који је било потребно истакнути најрепрезентативнијим и стилски разноврсним артефактима. Овај есенцијалистички концепт канона као збира остварења којима је додељиван референтни значај у еволуцији једног жанра, имао је уосталом ексклузивну модернистичку природу, с обзиром на то да је био у суштинској интерференцији са идеологијом прогреса која је поткрепљивана и (како се из историјске дистанце увиђа утопистички оправдавана) потврђивање историјског значаја одабраних дела, те предочивошћу датог напретка. У том смислу, и поред чињенице да је Кортоов репертоар обухватао и дела оних аутора који нису прескочили потоњу историјску лествицу, његово тежиште чинила су првенствено „велика дела“ стожерних фигура од барокне епохе до његовог времена, постављајући га у ред пионира модернистичких концепата у пољу музичког извођаштва.

Посредован његовом успешном диригентском и организаторском делатношћу, пораст Кортоовог угледа на париској музичкој сцени у првим годинама XX века дуговао је и његовим пијанистичким постигнућима која је симултано остваривао запаженом концертном праксом. Захваљујући статусу већ афирмисаног пијанисте, Корто 1907. године од Габријела Форера, декана Париског конзерваторијума, добија позив да на овој институцији наследи клавијску класу Раола Пуњоа, чиме отпочиње његов више него плодан педагошки рад. Значајно је апострофирати да је Кортоов ангажман на Париском конзерваторијуму увеликој мери дуговао, па и временски коинцидирао са деловањем Форера као декана ове институције (на чије је чело дошао 1905. године), превасходно због тога што је Фореров реформаторски приступ у правцу осавремењавања делатности конзерваторијума,<sup>372</sup> био кључан за успостављање либералније климе што се подударало са стремљењима и самих Кортоових педагошких назора и потоње праксе. Наиме, конзервативизам ове институције почетком века почео

---

<sup>371</sup> Комплетан репертоар овог састава налази се на линку: <http://classite.com/music/Casals/discography-casalstrio.htm>, приступљено 03.09.2016.

<sup>372</sup> Roger Nichols, *The harelequin Years, Music in Paris 1917–1929*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, 2002, 182.

је да се испоставља све евидентније као препрека у праћењу савремених едукативних тенденција што је кочило процес подизања стандарда музичке професије, нарочито очигледног у програмима извођачких одсека где је педагошки приступ у време Фореовог доласка на чело конзерваторијума још увек био одређен пре инстинктивним и емпиријским предиспозицијама самих професора, него постојањем одређеног методичког система.<sup>373</sup> Фореова настојања ка превазилажењу оваквог стања уочавају се и из његових белешки у вези са стањем наставе у класама соло-певања, у којима је као посебно проблематичну издвојио праксу којом је у име „традиције“ студентима уместо академистичког знања сугерисан извођачки манир какав је практикован на самој сцени. У том смислу, индикативном за поимање Фореових модернистичких настојања (као идејног контекстуалног оквира унутар којег се одвијало и Кортоово деловање), издваја се његово снажно залагање за игнорисање поменутих лоших утицаја оперске традиције, при чему је по Фореовим речима „примарна дужност (...) професора требала да буде да учине јасним то да сцене из опере или опере комик треба да буду извођене не онако како су извођене у театру, већ *стриктно* у складу са исписаним интенцијама композитора [подвукао С.Ц.]“<sup>374</sup>

Дидактички приручници Алфреда Кортоа<sup>375</sup>, Исидора Филипа и Маргарит Лонг (премда писани са различитих естетичких позиција) несумњиво су манифестовали ове нове педагошке стандарде који су се поклапали са Фореовим гледиштима, подразумевајући прецизно постављену методiku рада, подупрту такође, са једне стране и њиховим развијеним редакторским радом<sup>376</sup> као праксом којом је значајан корпус музичке литературе приређиван према начелима поштовања (претпостављане) интенције аутора. У кореспонденцији са Фореовом политиком превазилажења неких од кључних конзервативних пракси институције која су у основи рефлектовала наслеђе романтичарске идеологије и неких већ застарелих потреба публике, и сам виртуозитет је у време његовог управљања конзерваторијумом постепено почео да губи статус повлашћеног квалитета извођачке вештине чије је савладавање од студената конзерваторијума захтевано као примарна обавеза. Овај помак можда је био најевидентнији у промени критеријума за доделу веома цењене конзерваторијумске

---

<sup>373</sup> Karen M. Taylor, нав. дело, 44.

<sup>374</sup> Roger Nichols, нав. дело, 182.

<sup>375</sup> Два најзначајнија Кортоова рада су *Студије о музичкој интерпретацији* из 1934. године (у енглеском преводу објављено 1937. године под насловом *Studies in music interpretation*, а у француском оригиналу *Cours d'interprétation*) и *Аспекти Шопена* из 1949. године (у енглеском преводу објављено 1951. године под насловом *In Search of Chopin*, а у француском оригиналу *Aspects de Chopin*).

<sup>376</sup> Комплетну лист редигованих дела видети у: Karen M. Taylor, нав. дело.

награде из клавира, за коју је до почетка XX века била неопходна демонстрација изузетног виртуозног владања инструментом на иначе веома цењеном завршном испиту. Преседан унутар континуитета награђивања по оваквом критеријуму био је тако начињен 1920. године када је признање додељено Владу Перлемутеру (Vlado Perlemuter) за извођење *Варијација на Рамоову тему* Пола Дикаа, при чему се нарочито индикативним издваја то да је образложењу било наведено како се као „ученик господина Кортоа [Перлемутер истакао као] највернији интерпретатор идеја композитора [подвукао С.Ц.], који је седео у жирију.“<sup>377</sup> Осим што несумњиво осветљава Кортоове педагошке оријентације какве је заступао у наставном процесу, потребно је приметити да ово образложење говори и о ширем консензусу жирија да одлуку донесе по сасвим новом критеријуму *верности интерпретације* замислима његовог аутора, а не више по демонстрираној виртуозности. При томе, чињеница да је сам композитор био члан жирија не умањује значај начињеног преседана, јер је контекстуално посматрано, у питању била већ делотворна и примњива идеолошка промена која се налазила у позадини одлуке да се за надметање на завршном испиту припреми, а затим уопште и узме у обзир за награђивање извођење једног неvirtуозног остварења.

Процес модернизацијских реформи на Париском конзерваторијуму током 1920-их година наставио је Анри Рабо (Henri Rabaud) чији се допринос као декана ове институције истицао у афирмацији ширег музичког образовања инструменталиста кроз установљење *Дипломе високог музичког образовања (Diploma d'études musicales supérieures)* са циљем подизања значаја стицања знања из стручних и теоријских предмета. Ова диплома додељивала се студенту који је освојио три прве награде, и то из контрапункта и хармоније, корепетиције (или оргуља) и историје музике<sup>378</sup>, као предмета чија је комплементарност у односу на главни инструмент добила велики значај. Истицање важности владања широким музичким знањем код студената инструменталних одсека, представљало је последицу измењеног статуса и улоге извођача који су све више изискивали аналитички, па чак и музиколошки приступ креирању интерпретације дела. Ипак, ови новитети нису имали карактер радикалних промена, већ тек могућих корака начињених у поступном процесу превладавања конзервативизма и херметизма саме институције, која је по својој историјској улози поседовала статус „чуvara“ традиционалних вредности и разумљиво била стога не

---

<sup>377</sup> Roger Nichols, нав. дело, 186.

<sup>378</sup> Исто, 187.

сасвим отворена за увођење садржајнијих иновација. Корто је под Фореовим и Рабоовим управљањем конзерваторијумом, знањем и искуством (макар у оквирима своје клавирске класе), заједно са другим професорима чије су се уметничке праксе одликовале прогресивним модерничким идејама, додатно допринио превладавању утиска постојања херметичног академског контекста, што је ипак био не сасвим довољан подстицај за остваривање корених промена на конзерваторијуму.

У том погледу, чини се разумљивим што је Алфред Корто 1919. године са ентузијазмом прихватио предлог Огиста Манжоа (Auguste Mangeot), пијанисте, директора и музичког критичара магазина *Le Monde Musical* (*Le Monde Musical*), за покретање *Високе школе за музику* (*Ecole Normale de Musique de Paris*), најпре као приватне институције, која би прагматичнијом политиком и савременијим педагошким приступима представљала адекватну алтернативу Париском конзерваторијуму. Овај подухват који се може тумачити као вид институционалног бунта против традиционалног система музичке едукације, имао је заправо политичку позадину у којој се крила Манжоова идеја да победу Француске у рату капитализује њеним преузимањем лидерске улоге у музичкој едукацији иностраних студената и то од Немаца који су захваљујући отворености својих образовних институција попут конзерваторијума, академија и виских школа у овоме далеко предњачили још много пре Првог светског рата.<sup>379</sup> Настојање да се на дати начин обезбеди посредно ширење утицаја француске музичке културе изван граница домовине, подразумевало је у првом реду отвореност *Високе школе* за пријем потенцијалних иностраних студената. На тај начин, наглашеним космополитским духом *Високе школе*, била је успостављена и једна од стратешки најважнијих спољних разлика у односу на конзерваторијум с обзиром на то да је за упис странаца према прописима конзерваторијума постојао утврђен ригорозан лимит.<sup>380</sup> У часопису *Annaire des Artistes*, тако је било наведено да:

„Висока школа за музику прима ученике свих националности, без узрастног ограничења и без пријемног испита. Кроз избор професора који репрезентују различитост естетичких становишта, настава Школе је у свом еклектицизму либерална и универзалистичка што је више могуће.

---

<sup>379</sup> Karen M. Taylor, нав. дело, 459.

<sup>380</sup> Политика Париског конзерваторијума била је изражено рестриктивна према пријему иностраних студената, па је тако постојала квота која је подразумевала могућност да се у свакој клавирској класи од дванаест студената приме највише два иностранца студента, колико је било забележено у документима из 1888. године. Charles Timbrell, нав. дело, 28–29.

Настава поштује личност сваког ученика, и допушта иностраним ученицима да очувају свој национални карактер, осигуравајући им да развијају своје мисли и слободно их изражавају.<sup>381</sup>

Поменути еклектицизам педагошких приступа који је рефлектовао различите уметничке оријентације професора, представљао је суштински опозит херметизму конзерваторијума, али је у циљу привлачења иностраних студената за Манжоа од пресудне важности био квалитет наставе, па су тако већ 1921. године учешће у раду *Високе школе за музику* на његов позив узели истакнути уметници као што су Ванда Ландовска (Wanda Landowska), Исидор Филип, Маргарит Лонг, Марсел Дупре (Marcel Dupré), Жак Тибо и Пабло Казалс, а у потоњим годинама између осталих Жорж Енеско (Georges Enesco), Артур Хонегер, Пол Дика, Шарл Минш (Charles Munch), Нађа Буланже (Nagia Bulanger) и други. Премда су неки од професора ове школе и даље паралелно деловали и на Париском конзерваторијуму, већа слобода у осмишљавању курсева, као и специфична структура студијских програма, симптоматично су откривали да је након Првог светског рата за Манжоа осим политичких аспирација, од принципијелног значаја било превазилажење централизма и конзервативизма образовног система, што је у контексту нових изазова савремене музичке културе, резултирало битно другачијим карактером едукативног процеса. Роџер Николс тако наводи да су инструменталисти били обавезни да своје најуже извођачко знање употпуне похађањем курсева из композиције, историје музике, камерне музике, солфеђа, читања с листа и хармонске анализе, које је Манжо називао *интелектуалном техником (technique intellectuelle)*.<sup>382</sup> Надовезујући се на ову формулацију, указује се то да се управо разлика између *виртуозне* и *интелектуалне технике* као два модела извођачког *знања* може поставити за репрезент суштинског помака који је у педагошком контексту француске престонице начињен у првим деценијама прошлог века. Премда је био приметан и на Париском конзерваторијуму након доласка на његово чело најпре Форса, а потом и Рабоа, дати обрт је био несумњиво знатно радикалније остварен деловњем *Високе школе за музику*, као институције која је у најтренспарентнијем смислу заступала „модернистичке“ педагошке идеале репрезентоване потребом за чврстом методичком организацијом образовног процеса као гарантом остваривања жељеног прогреса, а кроз који је подразумевано стицање обухватног музичког знања и тиме свакако, заступање нових извођачких стандарда.

---

<sup>381</sup> Roger Nichols, нав. дело, 188.

<sup>382</sup> Roger Nichols, нав. дело, 189.

Измењена улога извођача, која га је током овог периода све израженије успостављала као *кустоса* музике, изискивала је управо комплетно музичко образовање из којег је генерисан потенцијал за њено тумачење, што је било евидентно и у Кортоовим педагошким приступима који су по сећању Марте Моронж-Мочан (Marthe Morhange-Motchane) представљали мешавину пијанизма, естетике и историје.<sup>383</sup> Одмицањем од техницистичког нагласка у савладавању инструмента, Корто је начинио један од најзначајнијих обрта у француској пијанистичкој педагогији који је представљао основу за формирање новог типа интерпретатора чији је интелектуални приступ делу сједињавао са техником заснованом на употреби читаве руке и тиме, пројекцији већег тонског дијапазона од оног какав је постизала техника проистицала из поставки традиционалне школе.

Контекстуално сагледавано, управо је овакав Кортоов либералан однос према националној пијанистичкој традицији, захваљујући његовом снажном и аутентичном уметничком индивидуалитету, имао пресудног утицаја у коначној еманципацији националног пијанизма из окоштаних канонских оквира. Тиме се Кортоу може приписати пионирска улога у повезивању француског пијанизма са актуелним токовима на европској сцени. Ипак, треба приметити да је, без обзира на нужно дистанцирање од конзервативизма националне традиције, које је Кортоу обезбедило ореол космополитског уметника и захваљујући чему је био прихваћен као један од најзначајнијих пијаниста свог времена на интернационалној сцени, он у исто време успео да у свом пијанизму сачува оне националне црте које ће га готово увек неизоставно индексирати као француског уметника. Иза ове наизгледне амбиваленције уочљиве између одмицања од националне пијанистичке традиције с једне стране, али и манифестације „француског духа“ у његовом извођаштву с друге, налазила се, међутим, његова извођачка стратегија да у масивнију тонску палету угради естетичко обележје типично за национални пијанистички и музички контекст. Наиме, у питању је био специфичан тонски рафинман<sup>384</sup>, који у Кортоовом пијанизму, међутим, није оствариван класичном „токатном“ техником као код његових претходника, већ вештом педализацијом и евидентном елеганцијом у обликовању музичких фраза.

---

<sup>383</sup> Charles Timbrell, нав. дело. 102.

<sup>384</sup> Карен Тејлор наводи да „Доминантна француска музичка традиција тежи да музику схвати као звучну форму. Садржај обликују апстрактне (естетичке и архитектонске) вредности и логика артикулисања, много више него индивидуалне, субјективне емоције. Узвишеност духа, живост (...) и чист, елегантан начин изражавања били су цењени.“ Karen M. Taylor, нав. дело, 54.

Исходишта Кортоовог аутентичног пијанистичког израза могу се тражити међу утицајима који су по Тејлоровом мишљењу долазили из пракси Раула Пуњоа и Едуарда Рислера, али и као што је речено, сасвим специфично од музике Рихарда Вагнера. Кортоова пијанистичка асимилација овог последњег од набројаних утицаја, осим као последица његовог диригентског искуства, може се објаснити и у контексту настојања једног броја француских пијаниста рођених последњих деценија XIX века за одмицањем од пракси виртуозног музицирања и коришћења *jéu perle* техником, те потрагом за проналажењем нових смисаоних и изражајних потенцијала пијанистичке праксе. Отклонима од употребе виртуозитета по себи и проширивањем изражајних капацитета клавирског звука као средства испољавања музичке идеје дела, Пуњо и Рислер су као весници модернистичких концепата Кортоу послужили попут главних модела на тадашњој актуелној француској сцени, што узимајући у обзир њихово одмицање од традиционалних естетичких поставки, симптоматично указује на чињеницу да Корто заправо никада и није исказивао афинитет према националном извођачком канону заснованом на прстној техници. Ипак, његове студије на Париском конзерваторијуму одвијале су се под строгим патронатом најистакнутијих представника класичне француске пијанистичке школе оличених у фигурама Емила Декомба и Луја Диемеа, у чијим је класама студирао између 1887. и 1896. године, а потом и дипломирао са првом наградом институције. Строги академистички концепт рада у Декомбовој класи изискивао је усвајање читавог арсенала техничких средстава и стилистичких „правила“ извођења према „начелима“ француске пијанистичке школе, те је по Кортоовим сећањима, највећа пажња била посвећивана литератури Хумла, Филда, Мошелеса и других композитора-пијаниста раног XIX века. Несумњиво, ни под Диемеовим педагошким надзором Корто се није могао сусрести са битно другачијим одабиром инструктивне литературе нити фокусирањем на техничке елементе који би проистицали из другачијег извођачког дискурса до оног строго национално интонираног.<sup>385</sup> Ипак, како Кортоова ученица Магда Таљиферо наводи:

---

<sup>385</sup> Ова претпоставка изведена је из увида у Диемеов пијанистички стил који је представљао репрезентативан пример владања класичном француском пијанистичком техником, мада се по сведочењима Кортоових колега са конзерваторијума који су били упозанти са Диемеовом педагошком праксом или студирали са њим попут Луја Флерија, (Louis Fluery), Џозефа Морпеина (Joseph Morpain) и Алфреда Казеле (Alfredo Casella), његов рад са студентима одликовао непостојањем било какве методе у чему је показивао веома мало смисла за преношење знања које је сам поседовао. Више о исказима ових уметника у: Karen M. Taylor, 77–81.



„Корто није марио за технику свог професора Диемеа. У то време, Диеме и Мармонтелови (отац и син) су чврсто успоставили појам брзог, супер-артикулисаног свирања; светли, транспарентни тонови продуковани су минималним покретима ручног зглоба и руке. Прсти су били високи, али они никада заиста нису досезали до дна клавијатуре. Маргарит Лонг је наследила и прихватила тај стил: брзо свирање из прста, које је било полу-легато, без много педала (...) Кортоове концепције су укључивале много више употребе руке, као и више легата – заиста много хармоничнији приступ у сваком погледу.“<sup>386</sup>

Ипак, оно што је на маргинама Декомбових предавања Корто асимиловао као знање које ће бити сврсисходно у његовом уметничком формирању, била су професорова сведочења о Шопеновом извођачком стилу у које је Декомб, као Шопенов ученик и савременик имао непосредног увида. Корто је тако напомињао како је:

„[Декомб] често описивао своје импресије Шопеновим свирањем, наглашавајући његову ритмичку равнотежу – сасвим супротну од погрешног појма женственог рубата који је био праћен претераном сентиманталношћу (одбијам да је назовем осетљивошћу) каква се данас сматра аутентичном. Шопен је левој руци додељивао улогу, по властитим речима (...) *maitre chavelle* [капел мајстора, прим С.Ц.]: она је увек требала да одржава основни ритмички пулс, без ометања слободног одвијања вокалне мелодијске линије у десној руци.“<sup>387</sup>

наводећи и да је, комбинујући класично знање и шопеновску извођачку естетику, Декомб студенте учио о:

„квалитетима (...) белканто стила који је, иако је укључивао обилну употребу конвенционалних фигурација – арпеђа, трилера, бриљантних скала и сличних застарелих елемената, ипак задржавао основне принципе суптилне лирске декламације.“<sup>388</sup>

Увиди у Кортоова тумачења Шопенових дела, али и романтичарске музике уопште несумњиво откривају присутност наведених принципа, у којима (тумачењима) је наглашено разуђивање мелодијског тока на комплементаран начин учвршћивано стабилном метричком организацијом материјала у левој руци. Међутим, међу „преступничким“ одликама Кортоовог пијанизма које нису припадале дискурсу традиционалне француске школе, поред шопеновске извођачке стилистике, налазили су се још и тонски колоризам, сонорност и спонтаност експресије асимиловани из

---

<sup>386</sup> Charles Timbrell, нав. дело, 103.

<sup>387</sup> Исто, 66–67.

<sup>388</sup> Исто, 66.

праксе Раула Пуњоа,<sup>389</sup> док су утицаја имали и идеалистички филозофски назори Листовско-вагнеровског круга, евидентни у Кортоовом настојању за откривањем дубљих значењских слојева тонског света остваривани разноврснијим и свакако монументалнијим звуком који је Корто прихватио од Едуарда Рислера, ментора из времена његових студија и уметничког формирања, веома утицајног на проширивање Кортоових уметничких видика.<sup>390</sup>

Ако би се, сумирајући наведене утицаје, у обзир узела претпоставка да је Корто посредством Декомба асимиловао неке од елемента аутентичног шопеновског извођачког стила које је у даљем школовању и уметничком развоју сједињавао са утицајима Пуњоове и Рислерове естетике (а који су фигурирали као иступања из доминантних канонских поставки), могло би се говорити да је и поред овладавања извођачким принципима француске школе у класама оба своја конзерваторијумска професора (којима се, међутим, у чисто техницистичком смислу у сопственој пракси никада није користио!), Корто у односу на своје генерацијске колеге изградио као пијаниста специфичног професионалног педигреа. Његов статус најистакнутијег тумача Шопенове музике међу француским пијанистима прве половине XX века, евидентно је дуговао управо том специфичном техничком спремом која га је удаљавала из контекста окошталог традиционалног пијанизма. На пресеку поменутих утицаја, Корто је успео да изгради индивидуалан пијанистички стил који се кроз њихову синтезу функционализовао у правцу модернистичке потраге за идејом и смислом музичког дела, оствариваном превасходно наглашеним индивидуално-креативним приступом његовој тонској структури.

Ова потрага у пијанизму Алфреда Кортоа била је реализована кроз специфично звучно организовање музичког материјала које се према луцидном запажању Алфреда Брендела (Alfred Brendel) одликовало разврставањем тонова у имагинарни тродимензионални<sup>391</sup> простор „конструисан“ њиховим специфичним динамичким и акцентуацијским диференцирањем. На дати начин, Кортоове интерпретације показују изражену хетерогеност звучне слике, што је у домену пијанистичког израза његовог времена представљало новину револуционарног карактера. Афирмацијом *звучних планова* који се нису односили само на вертикални однос гласова (кроз традиционални однос мелодијске линије и њене пратње), већ су били успостављани и на хоризонталној

---

<sup>389</sup> Исто, 118,

<sup>390</sup> Исто, 123–124.

<sup>391</sup> Наведено према предговору компакт диска *Alfred Cortot II* (B00001IVP5) у едицији *The Great Pianists of 20<sup>th</sup> Century*, Phillips, 1998.

равни, Корто је начинио упадљив помак у односу на дотадашње доминантно линеарно развијање хоризонтале музичког тока које је међу француским пијанистима његове генерације практиковано углавном као наслеђе романтичарских поставки интерпретације. Наиме, у традиционалним поставкама извођења, дата линеарност била је последица сагледавања мелодијског тока као јединствене и смисаоно недељиве целине, услед чега је излагање мелодијске линије спровођено без задржавања на њеним појединачним сегментима (у смислу звучног „брушења“ појединих група тонова, мотива и слично), те истицања истих. Уместо тога, приступ обликовању музичког тока подразумевао је агогичке поступке којима је једна мелодијска целина често и сасвим изразито „моделована“ у складу са емоционалном „диоптријом“ кроз коју је тумачена, а што се огледало у бројним флукуацијама унутар задатог темпа. Кортоов новаторски однос према третману мелодијског тока огледао се управо у његовом „аналитичком“ сегментисању материјала, те настојању да се изналажењем смисаоне и/или емоционалне функције датих сегмената у контексту значења или израза целине, дело музички растумачи, односно реализује на (по Кортоу претпостављени) најадекватнији начин. Наведена „тродимензионална“ звучност дела доприносила је стварању аудитивног утиска о постојању више просторно распоређених извора клавирског звука, с обзиром на то да се, како је речено, звучна диференцијација није успостављала само на размеђи мелодијског тока и његове пратње или у истицању евентуалних полифоних пасажа, већ на знатно разноврснији начин, па између осталог и у истицању одговарајућих мотивских целина унутар исте хоризонталне равни (на пример унутар мелодије или пратеће фигурације).

Као један од могућих парадигматских примера оваквог третмана музичког материјала, издвајају се минуциозно осмишљени поступци у интерпретацији *Баладе* број 1, опус 23 Фредерика Шопена са снимка оствареног 1929. године.<sup>392</sup>

Унутар одсека који представља мали, проширени период (тактови 180–194), Корто звучну конструкцију – као својеврсну материјализацију драматургије (у крајњем погледу *смисла*) дела – успоставља (аналитичким или интуитивним) изналажењем функције сваког структуралног чиниоца музичког тока, и даље, његовим озвучавањем у складу са музичким микро-контекстом у којем дати чинилац остварује одговарајућу драматуршку улогу. У том погледу, групе тонова (као групе „структуралних чиниоца“) означене у тактовима 184, 189 и 190 (Пример) Корто звучно организује као просторе

---

<sup>392</sup> Снимак Короовог извођења Шопенове *Баладе* број 1 (уз остала три дела) доступан је на линку: [https://www.youtube.com/watch?v=r131\\_LGFXcw&t=369s](https://www.youtube.com/watch?v=r131_LGFXcw&t=369s)

динамичких и агогичких *разлика* унутар (истог или сличног) окружујућег материјала, чиме усложњава звучну слику и извођачку нарацију, те продубљује увид у емоционалну и садржинску (смисаону) иманенцију музичког материјала одсека. Такође, линија динамичког понирања мелодије од тактова 188–194 и потом њен повратак основном интензитету начињен пред сам крај одломка има функцију заокруживања читавог одсека и стварања припреме за наступ новог материјала, што се из угла слушачке рецепције препознаје као поступак извесног звучног „отрежњења“ од фантазијског расположења, а пред појаву музичког материјала објективистичкијег карактера у новом одсеку (од такта 194).

Пример 24:

експресивно излагање фигуре, узнемирење музичког тока у функцији поништавања преходног смирења; импулс даљем развоју музичког тока;

177 *con forza*

181 *ten.*

184 *sempre, f*

187

191 *dim. e più rallent.* *Meno mosso.* *solto voce* *pp sempre*

равномеран темпо

незнатно успорење

равномеран темпо

смирење музичког тока

Легенда звучних планова - градација по интензитету (од најинтензивнијег)

- I —————
- II —————
- III —————
- IV —————
- V —————
- VI —————

Поред поменутих поступака усложњавања звучне слике унутар једне релативно разубеђене мелодијске контуре каква је представљена у наведеном одсеку *Баладе*, Корто је свој особени концепт звучне хетерогенизације материјала остваривао и у делима прилично компактне структуралне грађе попут етида (заснованих на понављању и варирању једне ритмичко-мелодијске формуле) и других сличних дела. Међу најтранспарентније примере у којима је могуће евидентирати разноврсност акцентуације појединих тонова или тонских група постигнуте специфично „кортоовским“ имагинарним опросторењем звука (може се рећи – својеврсни „кортоовски“ спецификум акустичких ефектата), издваја се третман материјала у Финалу *Сонате* у бе-молу, опус 35 Фредерика Шопена са снимка начињеног 1933. године.<sup>393</sup> Латентној присутности мелодијске линије интегрисане у хомогено ткиво музичког тока вођеног у унисону два гласа, Корто је приступио управо са намером да колористичким поступцима и афективним гестовима из звучног ковитлаца истакне одговарајуће тонове или тонске групе, чиме је у потпуности допринео поништавању утиска хомофоног одвијања музичке радње, уз истовремену веома ефектну звучну карактеризацију материјала. У завршном одсеку који оптпочиње тактом 52 (Пример 6), у којем се достиже кулминација драмског садржаја читавог филног става, Корто тако, звучно диференцира музички ток на два плана – други („позадински“) који чине пратећи тонски ковитлаци, и први, успостављен израженим гестуалним истицањем тонова који конституишу наведену латентну мелодију. Међутим, Корто дату мелодију не третира као линеарни след (целину) тонова повезане динамичке и карактерне вредности, већ их рашчлањује у групе од по једног такта, те њихове односе организује по принципу каузалности звука и еха (тактови 53–54; 55–56; 57–58). При овоме, звучну разлику у наступима група он потцртава не само динамичким сменама, већ и специфичном акустичком диференцијацијом, која ствара утисак да тонови различитих група долазе из различитих (просторно распоређених) извора. Осим у овим поступцима, манифестацију свог луцидног и оригиналног приступа озвучавању паритурног записа која је имала потребу за значајним проширењем сонорности Шопенове музике уз помоћ могућности коју му је нудио савремени инструмент, Корто је нарочито ефектно остварио на месту самог драматуршког врхунца става, у тактовима 65–67, у којима је непрекинутом педализацијом и оштрим крешендом звучна маса утростручена изнад било које од постизаних динамичких вредности унутар

---

<sup>393</sup> Снимак је доступан на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=lvxreWcVQ-Y>.



дотадашњег тока дела, чиме је и на пољу звучне симболике начинио заокружење драматуршке потке *Сонате*:

Пример 25:

The image displays a musical score for Example 25, consisting of measures 52 through 73. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is annotated with various musical markings and highlights:

- Measures 52-55: Marked with *mf* and *mp*. The word *echo* is written above the staff in green.
- Measures 58-62: Marked with *p* and *mp*. The word *echo* is written above the staff in green. A red arrow points from measure 62 to measure 66.
- Measures 66-69: Marked with *fff*. A red arrow points from measure 66 to measure 69.
- Measures 73: Marked with *ff*. The word *rit.* is written above the staff.

Vertical blue boxes highlight specific rhythmic patterns in measures 52-55, 58-62, and 66-69. Red boxes highlight a melodic line in measures 62-66 and 66-69. A red arrow points from measure 62 to measure 66. On the right side of the score, there is a vertical text label: "Простор изразите динамичке експанзије звука" (Space for expressive dynamic expansion of sound).

Кортоова промена пијанистичке звуковности, која се манифестовала као последица његовог индивидуалног приступа реализацији записа, откривала је нове димензије музичког дела, и управо због тога што је проистицала из Кортоове потраге за одговарајућим музичким смислом у поступцима успостављања специфичних структуралних односа међу тоновима, поседовала изражен модернистички карактер. Кортоов приступ музици наине, поседовао је истински ре-креаторски карактер, али не у романтичарском значењу интервенисања у пољу музичког текста, већ у смислу успостављања креативне звучне слике дела у циљу манифестације његовог пуног емоционалног и смисаоног капацитета. Како сам Корто наводи:

„Интерпретација није одређена само квалитетима музичког дела...; она такође рефлектује личност, културу и скривене аспирације извођача. (...) Интерпретатор жели једино да буде убедљив преводац идеје и карактера.“<sup>394</sup>

Уколико би се као централна оса Кортоових „преводиличких“ стратегија оствариваних кроз веште „реторичке“ маневре његовог пијанизма поставио појам *технике*, чини се да би се тиме његов модернизам могао образлагати и позивањем на становиште Артура Дантоа по којем је модернизам управо тежио да акцентује значај технике,<sup>395</sup> која додуше према овом аутору, у новој епохи више није нужно морала стајати у служби репрезентовања реалности, идеје или стања, већ задобија аутономност као средство слободне, нерепрезентативне примене. Ипак, како техника за Кортоа јесте увек била средство одговарајуће репрезентације, њена модернистичка аура видљива је у њеној ослобођеној аутономности коју је Корто доказивао арбитрарношћу у изналажењу и примени најнеконвенционалнијих поступака (техничких решења) за инструментом. Управо се из овога транспарентно указује разлика која се по питању статуса и сврхе технике у извођачким уметностима (па и пијанизму) као реакција на романтичарске поставке, успоставила почетком XX века.

---

<sup>394</sup> Карен М. Тајлор, нав дело, 211.

<sup>395</sup> John Butt, нав. дело, 2004, 132.

## 2.2. Немачка пијанистичка школа

### 2.2.1. Историјски контекст

Премда историјат немачке пијанистичке школе, сагледаван као континуитет педагошке мисли у националном контексту, сеже до дубоко у XVIII век, односно до Карла Филипа Емануела Баха (Carl Philipp Emanuel Bach) чије је утицајно дело *О правом начињу свирања на клавиру* из 1753. године било пионирско у смислу промишљања технике свирања на инструменту који је у то време тек стицао афирмацију<sup>396</sup>, исходишта немачке школе се у литератури уже гледано углавном везују са делатност Лудвига ван Бетовена. Разлог овоме може се пронаћи у његовој историјској позицији композитора чији клавирски опус репрезентује освит литературе намењене модерном инструменту, односно његовим статусом једног од утемељитеља модерног клавирског израза, те у чињеници да је по особеностима извођачког стила (макар према сачуваним сведочењима савременика) представљао прототип романтичарског пијанисте. Не мање значајна јесте и Бетовенова позиција зачетника педагошке генеалогije, и то превасходно захваљујући разгранатој и утицајној позицији његовог ученика Карла Чернија (Carl Czerny) коме је у историографији пијанистичке педагогије XIX века припала једна од централних позиција. Ипак, услед чињенице да је за разлику од француског централизованог пијанистичког (односно шире, културног) контекста, немачки у XIX веку био расут на прилично широком географском простору и између више државних заједница, појам немачке пијанистичке школе у литератури је различито концептуализован – позивањем на различите педагошко-пијанистичке генеалогije, на образовне институције унутар којих се одвијала пракса преношења канонског знања, истицањем специфичних одлика интерпретација значајних експонената ове традиције итд. Један од назива који можда прецизније дефинише оквире ове школе јесте немачко-аустријска<sup>397</sup>, превасходно узимајући у обзир то да су као главни национални „расадници“ пијанистичког знања са својим експонентима у

---

<sup>396</sup> У овом смислу историјат педагошке мисли и литературе посевећене извођаштву на клавијатурним инструментима у немачкој музици свакако далеко надилази ово одређење!

<sup>397</sup> Види у: Драгољуб Шобајић, нав. дело. 83 и Wojciech Wisniewski, *Defining National Piano Schools, Perceptions and Challenges*, University of Sydney, 2015 (докторски уметнички пројекат у рукопису).



XIX веку били конзерваторијуми у Лајпцигу (1843), Берлину (1869), Штутгарту (1857), Келну (1850), Франкфурту (1878) али и Бечу (1817).

Иако дакле некохерentan, педагошки и извођачки контекст унутар немачког културног простора био је као и у другим сферама уметности снажно захваћен идејама филозофије немачког класичног идеализма које су из залеђа утицале и на профилисање интерпретативних концепата унутар националног пијанистичког канона. Посебан значај у овом смислу имали су објективни идеализам Хегела (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) и Шелинга (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling), те метафизичка филозофија Шопенхауера (Arthur Schopenhauer), односно њихове филозофске интерпретације уметности и посебно музике. Рефлексије Хегеловог поимања уметности као *посредника* преко којег субјекат у чулном облику спознаје сопство и стварност која га окружује, односно његово веровање да је „позив уметности [је] да открива *Истину* у виду чулних уметничких облика”<sup>398</sup>, на пољу уметничког стваралаштва биле су видљиве у тежњи за исказивањем *апсолута*, односно *апсолутног духа*<sup>399</sup> као савршенства чулне лепоте (књижевног, ликовног, музичког... дела) у којој се манифестује сама *Истина*. Достизање *апсолута* у уметничкој креацији по Хегелу морало би бити саздано на јединству духовног и чулног, односно објективног и субјективног, те кроз процес којим уметници свој стваралачки чин остварују сједињавањем ових дуалних категорија. Како је, међутим, Хегелов субјект делом чулно, а делом рационално биће које „постепено напредује на свом путу од чулности „субјекта жудње“ до потпуне рационалности апсолутног знања”<sup>400</sup> то је на пољу уметности, па консеквентно и извођаштва имплицирало захтев за рационализацијом, односно објективизацијом приступа музичком делу који је представљао *conditio sine qua non* интерпретације као манифестације *истине* у чулном облику. Објективизација потраге за основном идејом музичког дела као чулном репрезентацијом *апсолутног духа* значила је одстрањивање субјективистичких уписа у сам чин материјалног обликовања звука, што је подразумевало редукцију емоционалних, колористичких, наративних и других аспеката интерпретације. Уосталом, оваква концептуализација извођачког чина може се довести у кореспонденцију и са Шопенхауеровом поставком музике као нереференцијалне уметности, чија је независност од феноменалног света управо оно својство које интерпретацију усмерава у правцу настојања за

<sup>398</sup> Žarko Cvejić, *Ukročeni virtuoz: filozofija subjekta i recepcija virtuozičeta u evropskoj instrumentalnoj muzici 1815–1850*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2016, 75.

<sup>399</sup> Драгољуб Шобајић, нав. дело, 83.

<sup>400</sup> Žarko Cvejić, нав. дело, 76.

трансценденцијом музике, а не ка њеној карактеризацији потакнутој личном емоцијом или изванмузичким асоцијацијама. Управо у склопу владајућег духа немачке културе XIX века на који је у контексту идеалистичке мисли утицај извршио и Шопенхауеров концепт уметности као јединог медија којим људи могу, помоћу сасвим прочишћене, безинтересне контемплације спознати оно што он назива платонским идејама: објективне, вечите суштине ствари које их окружују, уместо само тих предмета у њиховој привидној [материјалној, прим С.Ц.] појединачности<sup>401</sup>, немачки пијанисти готово свих генерација од Хајнриха Барта до Рудолфа Бухбиндера (па и даље) настојали су (експлицитно или имплицитно) да управо својим интерпретацијама достигну овај платонистички апсолут. Он ће се, на другој страни, код Феруча Бузонија, унутар феноменолошке категоризације појавности музичког дела називати и прамузиком као универзалним принципом који своју материјализацију остварује у форми записа, да би га потом у извођењу трансцендирао у правцу оваплоћења базичног принципа. Ове поставке су се међутим у пракси различито манифестовале у зависности од концептуализације „објективистичке“ потраге која је код романтичарских пијаниста значила „прескакање“ музичког текста, разумевајући га као несавршени материјални отисак *идеје* или *апсолута*, одређен реалним условљеностима попут несавршености инструмента или ограничењима са којима се сусретао аутор, а које су надомештаване извођачким слободама кроз поступке правдане извођачком интуицијом или самом „компетенцијом“ извођача, односно, која је код модерниста била управо концентрисана на текст феноменолошки изједначен са музиком самом. Ипак, у оба случаја, објективизам је исказиван кроз чисту клавирску идиоматику тона (која није реферисала на вокални пандан као у руској, или прото-чембалистички у француској школи), као и у формалистичком читању музике. У својој студији о пијанистичким школама, Војцех Вишњевски као типичне за немачку сумира следеће одлике: скрупулозан музички гест, озбиљност и снагу уместо шарма, чврстину насупрот сензуалности, интелект, а не инстинкт, те трезвеност уместо сјаја.<sup>402</sup> Ове одлике, ипак, искристалисаће се тек током друге половине века након што су извођачки концепти Франца Листа и Теодора Лешетицког у генерацији њихових ученика почели да добијају изразитију националну боју. У том погледу, имајући у виду индивидуалне извођачке стилистике значајних уметника формираних унутар академског контекста попут Аделине де Ларе, Карла Фридберга (као и других из дате

---

<sup>401</sup> Исто, 53.

<sup>402</sup> Wojciech Wisniewski, нав. дело, 31.

генерације), чини се да су управо конзерваторијуми били институционални контексти који су одиграли пресудну улогу консолидације националног извођачког стила доводећи га потом, током XX века, до његових највиших врхова у пијанистичким праксама уметника модернистичког сензибилитета попут Артура Шнабела, Валтера Гизекинга, Едвина Фишера, Вилхелма Бакхауза, Вилхалма Кемпфа, Артура Рубинштајна, Рудолфа Серкина и других.<sup>403</sup>

Ипак, иако је академски приступ литератури репрезентовао рационалистичку оријентацију припадника ове школе, немачки пијанизам XIX века делио је естетске особености извођачке праксе времена засноване на флукуацијама темпа, динамичкој разуђености, орнаментацијама мелодијске линије и пратње, импровизационим поступцима и другим слободама као стилским нормама романтичарске епохе. Ове особености се још увек уочавају међу појединим припадницима генерације рођене током прве половине XIX века попут самог Теодора Лешетицког (уколико се нешто од његове естетике извођења може повезати са „прото-немачким стилем“) или Карла Рајнекеа (Carl Reinecke, 1824–1910), Менделсоновог, Шумановог и Листовог ученика, чији снимци начињени на клавирским ролнама 1905. године сликовито показују романтичарски извођачки маниризам.<sup>404</sup> Судаћи према најстаријим сачуваним звучним записима пијаниста са немачког културног простора попут Рајнекеа, а који још увек не показују изражене особености националног стила, чини се да се консолидација немачке пијанистичке школе одиграла тек у генерацији уметника који стасавају током последњих деценија XIX века и наслеђују ове пијанисте. Требало би ипак констатовати да је генезу немачког пијанизма немогуће испратити са високом поузданошћу, јер је и у овом случају реч о „изгубљеној историји“ чија реконструкција у условима непостојања снимака упућује на често опречна писана сведочења савременика.

---

<sup>403</sup> Овом приликом неће бити начињено дубље критичко разматрање са циљем (ре)дефинисања немачке пијанистичке традиције, већ ће кроз одабране уметничке личности које су у литератури већ позициониране као експоненти немачког пијанизма, бити сагледани генеза и развој модернистичког израза и из овог националног правца.

<sup>404</sup> Разматрајући пијанистичку стилистику Карла Рајнекеа, Миаојин Ку у својој дисертацији посвећеној немачкој пијанистичкој традицији наводи: „Његово разумевање како се Бетовенове сонате морају изводити заснива се на замршеном односу између текста и извођачког идиома који је практикован у Бетовеново време. Расправљајући о могућности додавања ритарданда на место где га композитор није означио, [Рајнеке] написао је у својим писмима: „Бетовен је врло добро знао да ће сваки прави музичар овде учинити оно што је потребно без упутстава и да би [Бетовенова] смерница већину извођача подстакла на преувеличавање.“ Miao Yin Qu, *Piano Playing in the German Tradition, 1840-1900: Rediscovering the Un-notated Conventions of Performance*, University of Leeds, 2015 (докторска дисертација у рукопису), <https://etheses.whiterose.ac.uk/9126/1/MiaoYin%20Qu%20-%20PhD%20eThesis.pdf>, приступљено 09.08.2021.

### 2.2.2. Педагошка делатност Кларе Шуман

Позиција Кларе Шуман се у овом контексту чини изразито занимљивом првенствено захваљујући њеном разгранатом и по свему успешном педагошком раду у годинама деловања на Конзерваторијуму у Франкфурту, међутим, осим сачуваних сведочења њених ученика, као и увида у њихове индивидуалне извођачке стилове, реконструкција њене извођачке естетике остаће одређена апроксимативним нагађањима. Сведочења о њеној концертној пракси у публицистици и есејистици могу тек навестити основне елементе њеног пијанистичког израза. Познат однос уметничке нетрпељивости према Францу Листу, документован и неколиким биографским белешкама, могао би да послужи само у начелном раздвајању два по свему различита приступа свирању на истом инструменту. У овом погледу симптоматична је чињеница да је пијанизам Кларе Шуман репрезентовао анти-виртуозни приступ литератури који је, контекстуално гледано, био одредница и већине каснијих пијаниста немачке школе, а што се макар у најопштијем смислу може повезати са филозофски протканим поимањем сврхе уметности, односно ослобађањем интерпретације музичког дела од спољних ефеката о чему је већ било речи. Наиме, премда је у младим годинама своје концертне програме састављала из дела виртуозних композитора епохе попут Пиксиса, Херца, Калкбренера, па и Листа, од њих је највероватније под снажним утицајем Роберта Шумана током 1840-их направила трајан отклон, отпочињући грађење балансираног репертоара на музици композитора XVIII и XIX века, супротстављајући се у времену експанзије виртуозитета доминантним извођачким тенденцијама кроз извођење дела Јохана Себастијана Баха, Доменика Скарлатија, Бетовена и Шуберта које је пионирски постављала на репертоар, што довољно убедљиво сведочи о њеној новој концептуализацији пијанистичког позива и за дато време још увек усамљеном схватању нове функционализације извођачке технике. Чињеница да је „Њена пажња према композиторовом тексту, у доба импровизације и украшавања музике, била [је] готово јединствена”, односно да је „У њеним рукама, клавирски реситал постао [је] догађај у коме је пажња јавности била усредсређена на композитора, а не на виртуозног извођача”<sup>405</sup> говори да је у појединим аспектима своје извођачке праксе Кларе Шуман била претеча многих каснијих

---

<sup>405</sup> Nancy Reich, Schumann [née Wieck], Clara. Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025152>, приступљено 12.08.2021.

пијаниста. Ово потврђују и речи Едварда Ханслика у критици њеног концерта у Бечу 1856. године у којој он наводи:

„Она је већ као млада девојка стајала изнад безначајних ситница виртуозитета и била један од првих који су проповедали јеванђеље строгих немачких мајстора. Њено продорно разумевање сваке врсте музике... је такво да она може да употреби читав опсег технике као ствар над којом има пуну контролу и која јој је у потпуности на располагању. У овом или оном аспекту виртуозитета она може бити надмашена од стране других извођача, али ниједан други пијаниста нема такву ширину технике каквом она достиже складну лепоту. Иако се не би могло рећи да је њен циљ пука коректност, она представља суштинску основу на којој гради [интерпретацију]. Давање јасног израза сваком делу унутар његовог карактеристичног музичког стила и, у оквиру тог стила чистим музичким пропорцијама и одликама дела, у бити је њен стални задатак.”<sup>406</sup>

Премда наведени описи дају тек оквирну слику стилистике пијанизма Кларе Шуман, може се с правом претпоставити да је њена извођачка естетика, транспонована у педагошку праксу, оставарила значајни утицај на пијанисте који су се током њеног вишегодишњег професорског рада на франкфуртском конзерваторијуму формирали у њеној класи. Уколико би се о датом „стилистичком канону” (као једној линији унутар немачке пијанистичке традиције) могло тврдити на основу сачуваних тонских записа њених ученица које су оствариле каријере концертних пијанисткиња попут Фани Дејвис (Fanny Davies, 1861–1934), Матилде Верне (Mathilde Verne, 1865–1936), Илоне Ајбеншиц (Ilona Eibenschütz, 1871–1967) или Аделине де Ларе (Adelina de Lara, 1872–1961), онда би се и поред значајних индивидуалних разлика, као заједничке црте могле издвојити: тежња ка формалној прегледности дела, сведенији динамички опсег и претежно камеран звук. Снимци Фани Дејвис начињени крајем 1920-их управо репрезентују ове карактеристике<sup>407</sup> и у том погледу њена интерпретација Шумановог *Концерта за клавир и оркестар* у а-молу, оп. 54<sup>408</sup> сведочи о израженој пажњи коју она поклања структури огољујући је фразирањем до најситнијих детаља, услед чега звучна пројекција сваке музичке реченице нуди увид у њену „генеу на делу“, од мотивског

---

<sup>406</sup> David Dubal, *The Art of the Piano – Its Performers, Literature and Recordings*, Amadeus Press, Cambridge, 2004, 327.

<sup>407</sup> У свом есеју о педагогији Кларе Шуман, Аделина де Лара наводи како је „Најближи приступ наслеђу [Кларе Шуман] остварила Фани Дејвис (...) која је поседовала изузетну способност да ухвати и апсорбује њен пример“, додајући како је Дејвисова „имала таленат да својим ученицима пренесе оно што је добила [од Кларе Шуман] (...)“, у: Adelina de Lara, “Clara Schumann’s Teaching”, *Music & Letters*, vol. 26, no. 3, Oxford University Press, 1945, 144, <http://www.jstor.org/stable/727646>, приступљено 12.08.2021.

<sup>408</sup> Снимак је начињен 1928. године са Оркестром Краљевског филхамонијскиг друштва под управом Ернеста Ансермеа (Ernest Ansermet). Доступан на: <https://www.youtube.com/watch?v=CB9zQVjh8CQ> Уз нотни пример бр. 1 пустити од 10:10.

излагања, понављања до његове разраде и каденцирања. Овакав извођачки образац који подразумева развијање музичког тока на начин јасно потцртаног ређања малих сегмената форме, у основи је одраз рационализованог извођачког поступка чији карактер не ремете присутна украшавања махом сведена на арпеђирање акорада у сврху повећања њихове звучне пројекције, а не манифестовања индивидуалности извођача. Јасно одељене фразе унутар моста првог става концерта, Дејвисова изводи без икакве агогике и пројектовања кантабилности у мелодији леве руке, инсистирајући на инструменталном карактеру линије који није изостављен ни у излагању осталих тематских материјала става. Као посебно сликовит пример оваквог третмана мелодике може послужити сегмент завршне групе из репризе првог става, изведен одсечно, без и најмањих агогичких осцилација.

Пример 26: Сегмент завршне групе из репризе I става *Концерта за клавир и оркестар* у а-молу оп. 54 Роберта Шумана

The image displays a musical score for a piano and orchestra. It consists of two systems of staves. The first system shows the piano part with a tempo change from 'ritard.' to 'a tempo, animato' at measure 7, indicated by a red bracket. The second system continues the piano part with various dynamics and articulations. The score is in A-flat major and 3/4 time. The number '13115' is printed at the bottom of the second system.

Диференцирање фразе<sup>409</sup> уочава се и у пијанизму Аделине де Ларе, једне од најбољих ученица Шуманове и потом успешних пијанисткиња интернационалне

<sup>409</sup> Ова констатација наводи се и у опису извођачког стила пијанисткиње на Шумановом порталу: <https://www.schumann-portal.de/adelina-de-lara-1374.html>

каријере. Осим неколико албума са делима Роберта Шумана<sup>410</sup>, де Лара је ауторка и историјски изузетно вредног есеја под називом *Учење Кларе Шуман*<sup>411</sup> који представља једно од ретких непосредних и исцрпних сведочења о њеним уметничким схватањима и методама рада. Између осталог, де Лара која је у класи Кларе Шуман била пуних шест година између 1886. и 1892, у наведеном есеју наводи да је:

„генерално, једна од најснажнијих импресија учења Кларе Шуман (...) њена нетолерантност према афектацијама и сентименталности (...) учећи нас да свирамо истинито, са искреношћу, бирајући музику коју можемо изводити са љубављу и поштовањем, не само музику која исказује нашу технику у брзим пасажима и која нам допушта да је сентиментализујемо у спорим. Били смо подстицани да будемо истинољубиви према композиторовој идеји, да истичемо сву лепоту дела, и да гледамо кроз слике док свирамо – волећи да каже како ‘прави уметник мора имати визију’. (...) Осим свега овога, њено гледиште се одликовало академском коректношћу. Њена пажња никада није попустила у питањима квалитета тона, ритма и фразирања; укратко, она се према клавиру понашала као према оркестру и захтевала је од својих ученика да размотре сваку фразу и да је изразе као да је дата засебном инструменту.“<sup>412</sup>

Осуђивање виртуозног свирања, брига за композиторову идеју дела и академистички приступ сведоче о промени извођачке парадигме која је у време де Лариних студија бивала све изразитија, с тим што је у пијанистичкој пракси Кларе Шуман она најављивана и много раније. Ове карактеристике евидентне су и на ретким де Лариним снимцима, међу којима се може издвојити интерпретација Шуманове *Крајслеријане* оп. 16<sup>413</sup> која – осим историјске вредности као једино доступно сведочанство овог дела у извођењу пијаниста из генерације ученика Кларе Шуман (познато је да је де Лара на *Крајслеријани* са Шумановом радила током студија, што интерпретацији обезбеђује један аспект аутентичности) – приказује одмереност и грациозност геста постигнуту разговетношћу излагања материјала са веома мало педализације.<sup>414</sup> Диференцијација полифоног слога доприноси пластичности звучне

---

<sup>410</sup> Аделина де Лара је прве снимке начинила тек у својим касним седамдесетим годинама, тачније, почетком 1950-их за *Енглеско Друштво Кларе Шуман (Clara Schumann Society of England)*.

<sup>411</sup> Adelina de Lara, “Clara Schumann’s Teaching”, *Music & Letters*, vol. 26, no. 3, Oxford University Press, 1945, 143–147, <http://www.jstor.org/stable/727646>, приступљено 13.08.2021.

<sup>412</sup> Исто, 145.

<sup>413</sup> Снимак је оригинално начињен 1951. године, а реиздат у оквиру сета од шест албума посвећених интерпретацијама ученика Кларе Шуман 1991. године од стране дискографске куће *Pearl*. Доступан и на: <https://www.youtube.com/watch?v=FOjMwoqJ4WE>, приступљено 13.08.2021.

<sup>414</sup> У обзир треба узети чињеницу да је у тренутку снимања овог циклуса Аделина де Лара имала 79 година чему се могу приписати местимичне непрецизности, које међутим не оптерећују сагледавање њеног интерпретативног концепта.

слике у којој кретање мелодијских линија тече праволинијски и без агогичких меандрирања, чак ни у спорим, лирским ставовима.

Најдаље домете у манифестацији израза који се може означити модернистичким међу ученицима Кларе Шуман остварио је Карл Фридберг (Carl Rudolf Hermann Friedberg, 1872–1955) који се осим код ове уметнице школовао и код данско-немачког педагога Џејмса Кваста (James Kwast) на Конзерваторијуму у Франкфурту. Његов разгранат ангажман развијан током више од шест деценија у Немачкој и потом у Сједињеним Државама, укључивао је педагошки рад, солистичку каријеру и деловање у камерним саставима, најпре у трију са Карољем Флешом (Károly Flesch) и Хугом Бекером (Hugo Becker), између 1920. и 1932, где је заменио Артура Шнабела, а потом и са Фрицом Крајслером (Fritz Kreisler) и другим музичарима. Тежиште његовог прилично широког репертоара било је на музици Бетовена, Шумана и Брамса, што осликава и дискографија<sup>415</sup>, углавном начињена током последњих година живота. Задржавајући у извесној мери романтичарски маниризам у извођењима дела Фредерика Шопена, Фридберг манифестује модернији приступ у интерпретацијама музике Роберта Шумана које спадају у његове најуспешније, што потврђује и снимак *Симфонијских етида* оп. 13 из 1953. године који несумњиво заслужује референтан статус. Строгост и контемплација као опозити вероватно би се могли издвојити не само као индивидуалне карактеристике израза овог уметника, већ и као квалитативне новине у пијанизму његове генерације. Чврст тон ослобођен колоризације (мимо оне која лежи као пројекција самог музичког текста), резултат је максималне редукције педализације што доводи до утиска статичности и дводимензионалности звука. По контролисаној пројекцији тона која не ствара утисак дубине, односно „треће димензије“ (на каквој у ово време Алфред Корто управо инсистира развијеном педализацијом и рекло би се разноврснијом техником подлактице) Фридберг показује већ сазреле стилске ознаке немачке школе XX века и најављује пијанистички израз Вилхелма Бакхауза.

### 2.2.3. Модернистичке поетике

Вилхелм Бакхауз (Wilhelm Backhaus, 1884–1969) студије клавира завршио је у класи Алоиса Рекендорфа (Alois Reckendorf) на Лајпцишком конзерваторијуму 1899.

---

<sup>415</sup> Видети дискографију у Прилогу 2.



године након чега је започео седам деценија дугу каријеру током које се позиционирао као једна од централних фигура музичког живота Немачке, али и као један од најзначајнијих немачких пијаниста XX века. Већ његови први снимци начињени 1908. године сведоче о свежини Бакхаузовог израза који је репрезентовао нов извођачки дискурс заснован на за дато време пионирском објективистичком тумачењу дела, не само унутар немачког контекста. У поређењу са другим пијанистима његове генерације који су се врло постепено ослобађали романтичарске естетике задржавајући је у доброј мери као реликтне остатке унутар освојеног модернистичког оквира чак и у периоду између два рата (Јозеф Хофман, Артур Шнабел и др.), Бакхауз је био знатно радикалнији у манифестовању модернистичког сензибилитета. Његова упадљива емоционална суздржаност, па чак – како Харолд Шонберг истиче, и *безосећајност* – била је у темељу новог стила који је под извођењем музике подразумевао њену презентацију пре него ре-креацију. За Бакхауза интерпретација дела није израз спонтанитета тренутка, већ резултат испланиране егзекуције, отисак концепта који у његовом случају није подлагао развоју, исходујући веома малим променама у тумачењима одговарајућих дела и у размаку од више деценија. Интегралистичка перцепција музичког дела која је у Бакхаузовим интерпретацијама значила истицање његове целовитости евидентна је у одсуству задржавања на детаљу што је суштински доприносило монументалности његовог израза. Одсуство рубата као средства истицања мелодијске компоненте и уопште наративности у пијанизму била је она револуционарна новина која је рефлектовала усредсређење на „чисту музику“, односно померање пажње са оног шта извођач има да „каже“ о музици на то шта сама музика „говори“ кроз поступак доследне репродукције записа. О овим аспектима Бакхаузовог пијанизма сведоче већ његове ране интерпретације забележене на клавијирским ролнама 1908. године, међу којима се Листова *Ла кампанела*<sup>416</sup> може навести као занимљива студија случаја имајући у виду статус дела на репертоарима ранијих, па у дато време на подијумима још увек доминантно присутних виртуозно оријентисаних пијаниста. Бакхауз наине, у интерпретацији овог комада ни на који начин не посеже за афективношћу у функцији истицања његове техничке сложености, па ни за извођењем које би за циљ имало „трансценденцију“<sup>417</sup> извођача или слушаоца. Он напротив разложно излаже сваку музичку фразу, третирајући виртуозне пасаже као текстуалне

---

<sup>416</sup> Снимак је доступан на: <https://www.youtube.com/watch?v=MOKsCJyclp0> приступљено 14.08.2021.

<sup>417</sup> Дело је у првој верзији из 1838. године било део збирке коју је Лист насловио као *Étude transcendente* по Паганинију (*Études d'exécution transcendante d'après Paganini*).

чињенице које треба превести у звук, уместо као сценарио за посредовање извођачке вештине и стварање звучног спектакла. Овакав приступ евидентан је и на његовим нешто каснијим снимцима обједињених Шопенових етида из опуса 10 и 25 које Бакхауз изводи без агогичких захвата који би хипертрофирали ефекат виртуозитета. Снимци начињени 1929. године<sup>418</sup> стога несумњиво стоје као пионирски репрезенти модернистичког приступа интерпретирању Шопенове музике у немачком контексту. Овде би требало скренути пажњу и на чињеницу да је Бакхауз био један од првих пијаниста који се фокусирао на целовите циклусе, манифестујући нову потребу за презентацијом музичке литературе, односно ширењем представе о музичком канону, што до међуратног периода није била пракса, будући да је избор дела на репертоарима био прилагођаван контексту извођења и укуса публике.

Централно место на Бакхаузовом репертоару заузимали су махом немачки композитори<sup>419</sup>, међу којима је Бетовен био предмет његове посебне преокупације. У његовој музици Бакхауз најтранспарентније показује аспекте своје извођачке поетике базиране на озбиљном, чак би се рекло строгом изразу уског емоционалног амбитуса. Формална прегледност као императив подржана је линеарним излагањем музичког тока, те готово потпуним одсуством агогике, крутом ритмичком прецизношћу и малим осцилацијама унутар успостављених динамичких нивоа уз скромну, и тек на нужну меру сведену употребу педализације. Транспарентност у начину излагања материјала и довршеност сваке музичке мисли доприносе утиску објективне презентације дела. Ове карактеристике, међутим, нису резервисане само за дела у којима Бетовен манифестује чврстину карактера већ и у лирским комадима<sup>420</sup> где Бакхауз показује доследност у манифестовању емоционалне суздржаности. Једноставношћу израза он репрезентује отклон од бујности романтичарске естетике, материјалистички обликованим тоном одмењује колоризам, али и рекло би се чак у анти-субјективном приступу себе лишава интерпретације као личне интелектуалне надградње дела. Бакхауз у том погледу наизглед не настоји да понуди своје читање партитуре, већ њено „непосредовано”

---

<sup>418</sup> Снимци су доступни на: [https://www.youtube.com/watch?v=NdEi\\_BrUTRk](https://www.youtube.com/watch?v=NdEi_BrUTRk) и [https://www.youtube.com/watch?v=UUTPUJ\\_VE0g&t=146s](https://www.youtube.com/watch?v=UUTPUJ_VE0g&t=146s) приступљено 14.08.2021.

<sup>419</sup> У првом реду, Бакхауз је био посвећен музици Ј. С. Баха, Хајдна, Моцарта, Бетовена, Шуберта, Менделсона, Шумана, Брамса, у мањој мери Шопена и Листа. Осим међуратних издања, посебну вредност има обимна дискографија коју је реализовао за Деку (*Decca*) током 1950-их и 1960-их, а која броји чак 39 албума. Обједињено комплет издање објављено је 2020. године

<sup>420</sup> Као сликовит пример може се навести други став *Andante con moto* из *Sonate* у еф-молу оп. 57 Л. в Бетовена који Бакхауз изводи са хладном суздржаношћу без очекиване суптилности сасвим се ретко спуштајући у ниже динамичке вредности. Музички ток става је све време усмерен унапред без задржавања или истицања мотивских детаља. Снимак начињен 1959. године је доступан на: <https://www.youtube.com/watch?v=wEXS3u64Yco> приступљено 14.08.2021.

транспоноване у звук које је, у време конституисања Бетовеновог опуса у концертном и дискографском контексту (па и потраге за његовом аутентичношћу у сферама извођаштва, науке и издаваштва), имало актуелни карактер и свакако било од фундаменталног значаја.

#### 2.2.4. Артур Шнабел

Установљавање нових интерпретативних концепата заснованих на афирмацији потраге за аутентичношћу, посебно у оном домену који је реализацију ове потраге спроводио кроз центрирање текста као посредника према жељеној слици музичког дела, у првим деценијама XX века на више професионалних планова било је изражено у уметничкој пракси Артура Шнабела (Artur Schnabel, 1882–1951). Његово усмерење ка рестаурацији дела класичног и раноромантичарског репертоара било је пионирско у укупном контексту пијанизма с почетка века, те је Шнабелово репозиционирање Моцартовог, Бетовеновог и Шубертовог дела, свакако могуће контекстуализовати у оквиру нарастајућег интересовања за преромантичарски репертоар какво је током првих деценија XX века манифестовано кроз постепено померање репертоарског фокуса одмицањем од виртуозне литературе романтичарске епохе.<sup>421</sup> Оно се може посматрати као кореспондентно нарастајућим неокласичним тенденцијама које су већ током Првог светског рата, а посебно током 1920-их година све израженије биле усмераване ка различитим видовима обнове прошлости у оквирима музичког стваралаштва како у француском, тако и у намачком контексту. Леон Ботстејн у том смислу констатује да је Шнабел већ на почетку каријере које се поклопила са епохом *fin-de-siecle-a* заузео јасну позицију не само у односу на репертоар који је макар кроз повратак на дела класицизма и раног романтизма био антиромантичарски, већ касније током каријере и према модерним, неокласичним тенденцијама. Успостављање нове парадигме у пољу музичког извођаштва, Ботстејн повезује са променама у ширем опсегу стваралачких усмерења у немачкој култури с почетка века, запажајући да је:

„Међу најмање схваћеним интелектуалним и естетским покретима у бечком *fin-de-siecle-y* било оживљавање бидермајерског стила, посебно у дизајну ентеријера и архитектури. Повратак у

---

<sup>421</sup> Више у: John, Gould, What Did They Play?: The Changing Repertoire of the Piano Recital from the Beginnings to 1980, *The Musical Times*, Vol. 146, No. 1893 (Winter, 2005), 61–76

пре-модерну бидермајерску еру пре 1848. године представљао је естетски покрет који је ишао паралелно са модернизмом и помогао у постављању темеља за послератни неокласицизам током 1920-их. Чисте линије и једноставност бидермајерског декора биле су историјске аналогije одбацивања позноромантичне гестуалности. Паралелне феномене у музици представљао је препород [интересовања за] Моцарта, и постављање у први план Бечког класицизма као узора модерном уметнику од стране Шенберга, Шенкера и Шнабела.<sup>422</sup>

Управо на оваквом репертоару Шнабел од 1920-их почиње да гради своју репутацију верујући у еманципацију литературе која је до почетка XX века сматрана недовољно драматичном и спектакуларном. Међутим, Шнабелова настојања у овим подухватима нису била усамљена, с обзиром на то да се пораст интересовања за класични репертоар истовремено манифестовао и у музикологији, те у издавачкој и педагошкој сфери у којој су дела Хајдна, Моцарта, и Шуберта, између осталих, постала методички модели развијања извођачког осећаја за стил, тонску уравнотеженост и свакако саме технике. У естетичком смислу, Шнабелов израз се, како Ботстејн примећује, приближава необидермајерској уредности оличеној у јасним архитектонским линијама и складним пропорцијама архитектонских дела модерниста Ота Вагнера (Otto Wagner) и Јозефа Хофмана (Josef Hoffmann) чији је контраст „касно викторијанској раскоши“ евидентан и у Шнабеловом отпору према експресивним одликама романтичарског клавирског извођаштва. Нова парадигма коју је увео својом праксом подразумевала је управо промену односа према „дизајнирању“ звучне слике усредсређењем на унутрашњи динамизам музичког дела прејудуциран дејством његових конституената, уместо што је заступао њихову гестуалну транспозицију у звуку. У том погледу, Шнабел свој модернистички естетички став јасно показује „настојањем да открије елеганцију и дубину суздржане једноставности и латентне емоционалности које се крију испод површине музичких дела класицистичког канона.“<sup>423</sup>

Афирмација ове литературе у Шнабеловој пракси одвијала се на два упоредна плана – на једном се она тичала превазилажења традиционалних приступа оним остварењима која су већ била канонизована на репертоару (углавном Бетовенових дела која су била заступљена и на репертоарима романтичарских пијаниста), док се на другом одвијала кроз презентацију мање познатих или сасвим занемарених остварења, односно кроз репертоарско, а делом и дискографско постављање целине опуса датих

<sup>422</sup> Leon Botstein, *The Musical Quarterly* 85(4), Winter 2001, Oxford University Press, 588–589.

<sup>423</sup> Исто, 589–590.

аутора. Шнабелова нарочита посвећеност Бетовеновом делу, евидентна у различитим аспектима његовог „оживљавања“ и „актуелизације”, била је управо кључна за афирмацију његовог клавијског опуса током прве половине XX века<sup>424</sup>, те карактеризација Шнабела као „човека који је измислио Бетовена“<sup>425</sup> коју је средином прошлог века дао Харолд Шонберг, сликовито сведочи о рецепцији његових доприноса на овом пољу. Оваква, „откривалачка“ усмереност не само Шнабела већ и неколицине других пијаниста његове генерације, била је превасходно омогућена променом улоге извођача као заступника музике у сфери јавног концертног (па и медијски посредованог) деловања, која постаје све евидентнија током двадесетих и тридесетих година XX века и иза које се свакако може препознати модернистичка идеолошка матрица. Ново профилисање улоге извођача какво заступа Шнабел, значило је постављање нове поетичке и естетичке парадигме, те као што је у дато време Хофманова доследност музичком запису манифестовала одбацивање Рубинштајновог учења о спонтаности и надахнућу као легитимним покретачима живе интерпретације музике, Шнабелу су као ученику Теодора Лешетицког (усмераваном да са пуним капацитетом настави пост-Листовску традицију виртуозитета) „интуиција и укус били покретачи револта против површности концепата технике и виртуозности повезаних са декоративношћу и театралношћу [музичке интерпретације] XIX века.“<sup>426</sup> Врло близак Хофману по интенцијама, Шнабел је управо афирмисао егзактан приступ музичком тексту који је детаљно изложио у својим познатим редакцијама Бетовенових дела. Ипак, за разлику од Хофмана који је текст репродуковао богатим колористичким поступцима које је баштинио из традиције руске школе, Шнабел је показивао знатно објективистичкији однос према звучној материјализацији записа у којој није остављао трагове аутономног извођачког маниризама. О Шнабеловим аутопоетичким ставовима који се тичу ове проблематике може се сазнати из сведочења његове ученице Марцеле Барцети (Marcella Barzetti) која преноси како је он:

„тврдио да је музика само низ тонских симбола и нотација, постављаних по различитим шаблонима који одговарају извесним законитостима хармонијског низа, тонских односа и формалне структуре. Група акорада, ознаке *piano* и *crescendo* су композиторове, без обзира на

---

<sup>424</sup> У намачком пијанизму модернистичког раздобља Бетовенова музика има сасвим посебно, а неретко и централно репертоарско место. Ово потврђују дискографије Вилхелма Бакхауза, Артура Шнабела, Едвина Фишера, Рудолфа Серкина, Вилхелма Кемпфа и других. Више о заступљености Бетовена у дискографији немачких пијаниста видети у Прилогу 2.

<sup>425</sup> Harold Šonberg, *Veliki pijanisti* (prev. Gordana Trbojević), Nolit, Beograd, 374.

<sup>426</sup> Leon Botstein, нав дело, 587.

то да ли је ту ознаку ставио Бетовен или Дебиси, у сваком случају значи то што пише. (...) Шнабел није водио рачуна о поставци према којој Моцартов форте треба да звучи као да долази из друге собе или да Дебисијев пијано треба да звучи као да је потопљен у воду. Идеалан интерпретатор свих композитора је онај који може извести оно што је написано, тумачити знаке правилно и разумно“.<sup>427</sup>

Из ових редова јасно исијава Шнабелов објективизам који има модернистички ореол управо по универзалистичком приступу музичкој литератури који „обједињује“ (или у овом случају *поништава*) специфичности артикулационих или динамичких ознака у различитим стилским раздобљима или индивидуалним ставралачким поетикама, дајући им општа, универзална значења. Поверење у текст надраста сва околна питања, те Шнабел аутентичност не досеже из историцистичког угла и не тежи репродукцији (претпостављеног) оригиналног звука музичког дела, већ је тражи кроз прецизно оваплоћење самог поретка музичког текста. Модеран клавир у том смислу за њега јесте медијум трансисторијске комуникације са музикама за различите клавијатурне инструменте прошлости, те за њихову рефлексивност у (из модернистичке визуре остваривом) идеалном облику. У том смислу, како Арвед Ешби запажа: „Рационалистички музичар као што је био Шнабел прихватао је онтологију одозго надоле претпостављајући да је музика [као концепт] увек ‘боља од оне која се може извести’“<sup>428</sup>, те да проблеми интерпретације увек изискују „довољно чист“ интерпретативни приступ. Стога се и снимци Шнабелових интерпретација могу тумачити као „звучни уртексти“ односно као покушаји „најбоље апроксимације у стварном свету дела које настањује [по Шнабелу] „ирационалну стварност изван и изнад [његове] природне појаве“.<sup>429</sup>

На крају, Шнабелов модернистички став био је евидентан у његовом прихватању вертикалног устројства уметничких пракси, те ексклузивистичком поимању интерпретативног чина као уметничког чина. Ешби наводи да је „Шнабел препознао хијерархију између више и мање верних извођења композиција, у вертикално постављеној естетици где лојалност једној изворној намери – наиме композиторовој – нужно ограничава број слушалаца са којима се музика може повезати.“ Односно да је „истим образложењем, [Шнабел] био изразио резерву према јавном извођењу неких Бетовенових клавирских дела, а посебно Бахових клавирских

---

<sup>427</sup> Harold Šonberg, нав. дело, 379.

<sup>428</sup> Arved, Ashby, *Absolute Music, Mechanical Reproduction*, University of California Press, Berkeley, 2010, 262.

<sup>429</sup> Исто, 254–255.

композиција које оличавају његове идеје музичке интимности. Шнабел је веровао да апсолутна музика [као] 'духовна егзалтација активног појединца' захтева индивидуалност у слушању и пријему, као [што подразумева] и индивидуалност у извођењу'.<sup>430</sup> Из ових поставки указује се Шнабелов афирмативан став у односу на концепт аутономије уметности, односно у ужем смислу извођаштва као праксе стварања интерпретација као „естетских објеката“ које ће кроз XX век егзистирати не само као форме презентације музичког дела, већ и саморепрезентујући се као уметничке форме.

### *2.2.5. Валтер Гизекинг*

Међу немачким пијанистима који су својим интерпретацијама класичног репертоара не само инаугурисали ову музику унутар стандардног концертног и студијског репертоара, већ кроз њу и успостављали стандарде пијанистичке естетике XX века, значајно место припада Валтеру Гизекингу (Walter Gieseking, 1895–1956). Његова интегрална извођења Бетовенових клавирских соната у Берлину у сезони 1915/1916. свакако спадају међу пионирске примере, док је посвећеност Моцартовој музици о којој су остала и звучна сведочанства из 1930-их година била репрезентована раним покушајима обухватања већег опсега опуса овог аутора (свих клавирских соната, избора концерта, као и камерне музике) истовремено имплементирајући у њу модерна интерпретативна решења. Ипак, централно место на Гизекинговом репертоару заузимала су дела позног романтизма и за прву половину века још увек не тако учестала остварења импресионизма, по чему се овај уметник сасвим издваја од осталих немачких пијаниста не само своје генерације. Наиме, аутодидактичко музичко образовање које је Гизекинг формализовао и заокружио тек у класи Карла Лајмера (Karl Leimer) обезбедило му је сасвим индивидуалан пут уметничког развоја који није припадао оквирима националне педагошке генеалогije. Ако се овоме дода чињеница да је Лајмеров „експериментални“ метод представљао израз научних сазнања епохе на која се позивао пре него на канонско знање, долази се до закључка да је Гизекинг пијанистички израз већ у фази формирања био утемељен на извођачким поставкама које су припадале дискурсу новог доба. Ова околност представљала је својеврстан

---

<sup>430</sup> Исто, 279–280.

„епистемиолошки рез“ у предагошкој хронологији која је на немачком културном простору изнедрила кључне пијанисте као „носиоце“ националног знања, те је она стога значајна и у контексту заснивања модернистичке позиције Валтера Гизекинга, омогућавајући му сасвим индивидуално позиционирање у односу на саму традицију, али и савремене тенденције немачке пијанистичке школе које у међуратном периоду трасирају уметници попут Бакхауза и Шнабела, а безмало следе и сви други пијанисти који су већ били поменути. Наиме, као изразити колориста Гизекинг се налазио на супротном полу у односу на немачке пијанисте усредсређене на материјалистичко обликовање клавирског тона, што му је омогућило да модернистички израз успоставља претежно у домену оваплоћења високе естетизације звучне слике, за коју су управо највише погодовала дела стваралаца импресионистичког сензибилитета. Оваква пијанистичка позиција у основи је била одмакнута од праксе виртуозитета и са њом повезаних извођачких поступака и манира, премда би требало имати на уму да се још увек жива сенка романтичарског свирања током међуратног периода надвијала и над његовим пасажима у којима је виртуозни елемент у складу са захтевом музичког дела нужно морао доћи до изражаја. Ипак, несумњиво је да је другачија природа Гизекингове технике најпогоднији израз пронашла у стваралаштву Клода Дебисија, Мориса Равела, али и у позним делима Јоханеса Брамса која се (уз неколицину других, махом француских интерпретатора) управо кроз извођачку праксу овог пијанисте на концертној сцени и студију припаја извођачком и слушачком канону клавирске музике. Овим ствараоцима на Гизекинговом репертоару придружује се и Александар Скрјабин са избором соната и минијатура, али и ствараоци у широком стилистичком пресеку од барока (Ј. С. Бах, Хендл, Д. Скарлати), класицизма (В. А. Моцарт, Бетовен) и романтизма (Шуберт, Шуман, Лист, Шопен, Григ, Франк и Брамс)<sup>431</sup> који иако не потврђују једнаку приврженост пијанисте свим наведеним опусима, сведоче о утемељењу његовог репертоара унутар већ јасних обриса музичког канона који Гизекинг проширује ствараоцима с почетка XX века.

Гизекингова естетика неодвојива је од модерног инструмента на чијим је изражајним потенцијалима развијена и у том погледу она извесно репрезентује достизање највиших домета у домену тонске колоризације који је на клавиру оваплоћен у периоду између два рата. По овој карактеристици, његов пијанизам блиско кореспондира са Кортоовим, и у извесном смислу са Хофмановим, творећи са њима

---

<sup>431</sup> Комплетна дискографија Валтера Гизекинга доступна је на сајту [https://wiki.musicbrainz.org/-/images/6/69/Giesecking\\_Discography.pdf](https://wiki.musicbrainz.org/-/images/6/69/Giesecking_Discography.pdf), а селекција снимака дата је у Прилогу 3.



фундамент на који ће се у другој половини века надовезати пијанистичке естетике различитих порекла репрезентоване међу осталима, у великом генерацијском распону праксама Владимира Хоровица, Нелсона Фреире и Јевгенија Кисина, окупљених око не јединствене, али свакако виталне линије развоја пијанизма изражене колористичке провенијенције. Фокусиран на тонско обликовање дела Гизекинг се наине не бави пројекцијом његове формалне структуре чиме не инсистира на линарној прегледности музичког тока, већ слично Алфреду Кортоу остварује илузију тродимензионалне звучне слике састављене из различитих тонских планова од којих сваки поседује другачији динамички и аудитивни профил. Ове ефекте Гизекинг постиже не само развијеном прстном техником, већ пре свега готово неисцрпним варијабилитетом педализације која у његовом пијанизму уместо традиционалног украсног ефекта постаје равноправан елемент у грађењу интерпретације. На тај начин, важно је запазити, Гизекинг суптилно мења однос мануелне и педалне технике као „претпостављене“ и „подређене“, а у правцу њихове интеграције, постављајући педализацију као конститутивно изражајно средство у пијанизму. Описујући његов приступ инструменту, Дејвид Дибал у том погледу истиче да је Гизекинг био „један од највећих чаробњака педала који [...] креира ефекте који измичу опису [чинећи] његово свирање вероватно најетеричнијим свих времена. [...] Гизекингови рефлекси су реаговали у делићу секунде, постижући илузију перфектног легата, много више прорачунатом педализацијом него везаним покретима прстију. Након одсвираног акорда, Гизекингови прсти су се одмах одвајали уместо да су остајали везани за клавир. Такво подизање ослобађало је вибрациону снагу инструмента. Његов звук је текао кроз и из клавира. Гизекинг вероватно никада није знао да се клавир званично класификује као перкусивни инструмент.“<sup>432</sup> Наведени поступци посебне ефекте остварили су у музици Клода Дебисија и Мориса Равела и у том погледу за његове интерпретације дела ових аутора забележене и кроз бројне студијске снимке могло би се констатовати да несумњиво спадају међу највише домете пијанизма XX века. Како Дибал примећује, Гизекингово свирање било је истински ново те по свежини концепта нарочито при интерпретацијама импресионистичке музике такво да раније није могло ни бити замисливо. Оно презначава функцију виртуозне технике која, обogaћена раскошном колористичком палетом, успоставља нову естетику клавирског звука и бива потпуно постављена у службу манифестације идеје музичког дела. Овакве одлике

---

<sup>432</sup> David Dubal, нав. дело, 125.

репрезентују готово сва извођења Дебисијевих дела, нарочито она забележена 1950-их година у условима унапређене технологије снимања у односу на извођења из периода пре Другог светског рата.<sup>433</sup> Карактеристична атмосферичност коју Гизекинг оваплоћује колико динамичким поступцима, толико и лаком прстном техником, те педализацијом преображавала је у музици француског импресионисте акустичке потенцијале клавира. Као пример његових поступака, може се навести други прелид из истоимене збирке комада под називом *Једра* у којем динамичком диференцијацијом остварује утисак просторности извора звука.<sup>434</sup>

Пример 27: Клод Дебиси, *Једра (Voiles)* из Прве свеске *Прелида* (т. 22–23)

Одсек који започиње ознаком *Très souple* (веома флексибилно) карактерише узбуркавање музичког тока посредством појаве низова малих нотних вредности које се

<sup>433</sup> Рани и прилично оскудан снимак Дебисијевог комада *Одрази у води* из 1923. године открива све одлике Гизекинговог пијанистичког мајсторства, али нажалост не нуди звучну слику високе резолуције која би представила све колористичке нијансе које је пијаниста извесно пројектовао кроз инструмент. Снимак је доступан на: <https://www.youtube.com/watch?v=Ac3ErHf1UIs>, приступљено 29.08.2021.

<sup>434</sup> Као звучни пример за анализу коришћен се снимак из 1950. године, доступан и онлајн на линку: [https://www.youtube.com/watch?v=pCM4aau\\_e4A&t=2752s](https://www.youtube.com/watch?v=pCM4aau_e4A&t=2752s), приступљено 29.08.2021.

из горњег гласа потом постепено претачу и у пратећу деоницу подстичући интензификацију излагања садржаја. Задржавајући равномеран пулс назначен лежећим тоном *бе* у басу као арматуру тока, Гизекинг остварује утисакгибања незнатним агогичким пласирањем пунктираних осмина у средњем гласу, над којима се немирним покретима тридесетдвојки сугестивно и готово до могућности визуелизације дочарава моменат лепршања ветра. У динамичком смислу пијаниста фактуру овог одсека сегментира кроз три звучна плана који различитим степеном тонске „материјализације“ остварују утисак аудитивне просторности. Тако је најмањи ниво постојаности звука остварен у средњем гласу, нешто конкретнији, али уједначен у понављању и потиснутости у задњем плану јесте лежећи тон, док горњи глас не само због веће динамичке пројекције у поређењу са осталим, већ и из због другачијег тонског квалитета аудитивно делује као најматеријализованији. Оваквим поступцима Гизекинг је својом техником проширивао идиоматику клавирског звука, али и клавир као „хармонски инструмент“ унапредио у медијум генерисања тонских боја.

#### *2.2.6. Неоплатонистичке идеје као генератори пијанистичке праксе Феруча Бузонија*

Широких интересовања и свестране ангажованости на различитим пољима музике, теорије и педагогије, Феручо Бузони (Ferrucio Busoni, 1866–1924) наметнуо се као једна од кључних личности европске културе и уметности с краја XIX и првих деценија XX века. Његова делатност пијанисте, композитора и естетичара може се схватити као једна од првих које су се одвијале у смеру фундирања нових, модернистичких парадигми у европској музици с почетка века. По рођењу Италијан, Бузони је захваљујући свом музичком образовању које је стицао у Бечу, Грацу и Лајпцигу<sup>435</sup>, као и уопштено посматрано, интелектуалном формирању које је у истој средини, готово у потпуности припадао немачком културном контексту, мада је у више наврата одрицао сваку конотацију свог музичко-естетичког концепта са неких од националних филозофских дискурса. Свест о припадности двема културама као и чињеница да је као пијаниста и педагог био везан за различите средине од Европе до Америке, утицаће на то да се самоидентификује као космополита. Бузонијев космополитизам уосталом, снажно је био одређен и личним залагањем за универзални концепт музике који је проистигао из великог утицаја који је на њега остварило платонистичко учење о

---

<sup>435</sup> Након похађања часова клавира код Вилхелма Мејера у Грацу, на препоруку Јоханеса Брамса Бузони студира клавир са Карлом Рајнекеом у Лајпцигу.

„прамузици“. У времену у којем су спровођене различите деконструкције постојећег канона и успостављане нове уметничке платформе, Бузони је својим универзалистичким поимањем музике, свакако дао лични допринос овим процесима. Међутим, потребно је истаћи да је универзални концепт музике Бузонију послужио у грађењу приступа не само музичком стваралаштву, већ и музичкој интерпретацији, што је блиско кореспондирало са модернистичком парадигмом и водило њеном профилисању у сопственом пијанизму.

Своју извођачку естетику, дакле, Бузони је оформио на основама платонистичког разумевања стваралачког чина као процеса отелотворења „прамузике“ који се нешто другачије гледано може разумети и као досезање идеалитета дела. „Прамузика“ или музика „по себи“, као идеалан облик независан од људског стваралаштва, по платонистичком учењу поставља се као исходште на којем се материјализује свака постојећа музика на тај начин што у стваралачком процесу „прамузика“ метаморфозира из свог неухватљивог идеалног обличја у обличје реалне музике. У овом процесу у којем музика опстаје у различитим модусима који се могу представити као 1) „прамузика“, 2) појава сегмената прамузике у унутрашњем слуху композитора – музичка идеја, 3) нотни запис као фиксирање дате музичке идеје, 4) стварање музичке представе у унутрашњем слуху извођача и 5) извођење музике<sup>436</sup>, Бузони проналази могућност за постављање нове платформе извођаштва на којој треба успоставити и нову равнотежу на релацији музика – композитор – извођач. У том смислу, у конституисању сопственог извођачког модела, Бузони посебну пажњу поклања другом модусу, односно композиторовој идеји коју поставља као основну *референцу* музичке интерпретације, управо из разлога што композиторова идеја у описаном следу представља најнепосреднији одраз „прамузике“, или – посматрано на нешто другачији начин – највиши извођачки идеалитет који се интерпретацијом настоји досегнути и пренети. У оваквом Бузонијевом ставу свакако, лако се може уочити заступање типичне модернистичке тежње ка аутентичности, те у том смислу треба додати да, и поред чињенице да Бузони из своје идеалистичке позиције нотном запису прилази са становишта према којем запис нужно нарушава идеалну чистоту музичке идеје, Бузони га из позиције теоретичара извођаштва ипак поставља као незаобилазан путоказ ка првобитној идеји. Шта више, његова афирмација нотног

---

<sup>436</sup> Ових пет модуса заступају објективне видове постојања музике, док се преосталих пет односе на њену субјективно условљену егзистенцију у свести слушаоца музике. Више у: Ivan Foht, *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd, 1980, 85–87.

записа проистацала је из залагања за успостављање нове извођачке праксе која ће направити битан отклон од традиционалног маниризма који је, сам по себи, онемогућавао појавност аутентичне музичке идеје.<sup>437</sup> Како Шобајић наводи „[Бузонијево] ‘чишћење од традиције’ је настојање да се на непосредан начин приближи композиторовој замисли заобилазећи при том наталожене слојеве туђих интерпретација.“<sup>438</sup> Стога се Бузони у трагању за новим извођачким концептима свакако морао окренути од романтичарских принципа и навика, при чему узор није могао наћи у било којој актуелној извођачкој пракси, па га је морао тражити на другој страни. Та друга страна, за Бузонија је била Бахово стваралаштво које је као узор надахњивало не само конципирање извођачке естетике, већ и његову целокупну уметничку праксу. Оно што је као принцип из Баховог композиционог стила могао да преузме било је управо оно есенцијално, а то је блоковска организација материјала<sup>439</sup>. У овом смислу, третман елемената музичког језика попут мелодије, ритма или динамике какав је Бах спроводио унутар сопствене стваралачке праксе, Бузони је транспоновано на поље пијанистичке интерпретације конституишући управо идеју о блоковској организацији параметара пијанистичке технике попут динамике, агогике, акцентуације, педализације и других. Оваква организација доприносила је „пластичном издвајању мањих целина уз помоћ континуиране примене једног или више параметара. Јасно разграничавање суседних целина уз помоћ нагле и одсечне смене ових параметара доприносило је да су се Бузонијеве интерпретације одликовале пластичношћу презентирања музичког садржаја, чврстом архитектоником облика као и наглашеном слојевтошћу духовног садржаја дела.“<sup>440</sup> Рационалан третман пијанистичких средстава, омогућио је дакле Бузонију да направи суштински отклон од романтичарског извођачког стила, који се огледао у прилично афективној примени датих параметара. Међутим, испољавање антиромантичарског става видљиво је код Бузонија и на плану тумачења техничких могућности инструмента које је одраз нашло и на пољу радефинисања саме естетике клавирског звука. У овом погледу, Бузони је *a priori* одбацио наслеђену наклоност ка легато свирању која је проистацала из

---

<sup>437</sup> У свом трактату „Нацрт за једну нову естетику музике“, Бузони износи свој сликовит став у коме каже да је „Традиција гипсана маска узета за живота која током много година и након што је прошла кроз руке безброј осредњих музичара, задржава сличност са оригиналом захваљујући углавном нашој машини.“ Ferruccio Busoni, *Sketch of a New Aesthetic of Music*, Dover publications, New York, 1962, 77.

<sup>438</sup> Dragan Šobajić, *Feruccio Busoni – pijanista*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1987, 17.

<sup>439</sup> Под блоковском организацијом материјала продразумева се такав начин изградње музичког тока у којем се остварује узрочна веза између формалног аспекта дела и примене музичких параметара, при којој је поредак музичких параметара стриктно одређен сваким сегментом форме дела.

<sup>440</sup> Dragan Šobajić, *Feruccio Busoni – pijanista*, нав. дело, 20.

романтичарске концепције „певања“ на клавиру, образлажући свој поступак ставом о немогућности постизања легато свирања на једном перкусионистичком инструменту какав клавир у основи јесте. Тако, Бузони наводи да „тежњу за 'идеалном везаности' треба приписати оном времену када су извођаштвом немилосрдно владали Шпорова [Louis Spohr] виолинска школа и италијанска вокална уметност. Међу музичарима је постојало (и данас постоји) уверење да инструментална техника мора да тражи свој узор у певању и наводно да она може да се назове утолико савршенијом уколико се више изједначава са овим сасвим произвољно постављеним извођачким идеалом. Предуслови на којима почива вокална уметност – дисање, повезаност или раздвојеност слогова, речи или реченица, разлике у регистрима – у великој мери губе свој значај већ за виолину а на клавиру немају управо никакву вредност. Различити принципи доводе и до различитих самосвојних последица.“<sup>441</sup> Стога, потпуно је разумљиво Бузонијево залагање за афирмацију нон легато технике чија је примена омогућавала знатно већи ниво „разговетности“<sup>442</sup>, а могли бисмо рећи – тиме и објективистичкијег приказа материјала! Међутим, треба приметити да је афирмација нон легато технике свирања на инструменту заправо подразумевала читав спектар подваријанти<sup>443</sup> којима је Бузони успостављао једну нову аспектуалност клавирског звука. Сменом принципа легато свирања принципом нон легато технике, начињен је квалитативни обрт на плану разумевања изражајних могућности инструмента у правцу у којем је отворена могућност освајању аутентичне звуковности клавира која до Бузонијевих поставки у суштини и није била предмет индивидуалних пијанистичких трагања услед утемељености националних извођачких стилова у већ дефинисаним оквирима. Промене концепта интерпретације у Бузонијевој теоријској и извођачкој пракси укључивале су тако и промене начина, односно технике којом су дати концепти бивали материјализовани, Другим речима, нови израз тражио је нову технику.

Заступање новог извођачког концепта, евидентно је и на ширем плану Бузонијевог педагошког и издавачког ангажмана, који је такође обухватао веома предан рад на редиговању дела пијанистичке литературе у који је Бузони улагао знатну количину своје радне енергије. У првом реду то је био рад на редакцији Бахових дела, али и дела других композитора, попут Листа, Бетовена и Моцарта. Унутар ових издања, заступање модерних интерпретативних принципа указује у формама бројне

---

<sup>441</sup> Овај став Бузони је навео у предговору својој редакцији Баховог *Добротемперованог клавира*, превод цитата је преузет из: Dragan Šobajić, нав. дело, 23.

<sup>442</sup> Бузонијев термин.

<sup>443</sup> *Staccatissimo, staccato, poco staccato, portato, poco tenuto* итд.

изразе и коментаре који прате сам нотни текст. Као нарочито индикативне у овом смислу, можемо набројати изразе какве проналазимо, на пример, у Бузонијевој редакцији Баховог *Добротемперованог клавира* попут: *molto misurato* (ритмички врло одмерено), *non ralento* (без успоравања), *senza espressione, ni licenza alcune* (без експресије и било какве слободе), *non arpeggiato* (без арпеђирања), *massig bewegt und klar phrazirt* (равномерним покретом и јасним фразирањем).<sup>444</sup> Свакако, из упутстава овакве врсте, као и из претходно поменуте блоковске организације параметара, јасно је уочљиво манифестовање рационалног начина мишљења.

Бузонијев редакторски рад, као што је речено, имао је сврху „чишћења од традиције“ под којом је свакако мишљена традиција романтичарског извођаштва. Међутим, битно је истаћи да Бузонијево „ре-откривање“ или „ре-позиционирање“ Баха није спровођено без извесног степена осавремењења његовог дела. Свестан чињенице да је извођачка пракса какву је затекао, у великој мери субјективистичким приступом делу изменила „аутентичну“ слику Бахове музике, као и да аутентично заступање Бахове музике на клавиру као „неаутентичном“ инструменту у самој основи није могуће, Бузони је нужно посегнуо за интервенцијама које су имале за циљ „обнављање њихове свежине, односно [на платонистичким принципима] представљање онаквима каква су звучала људима у моменту када су изашла из ума и пера композитора.“<sup>445</sup> Дакле, у складу са својим идеалистичким концептом досезања композиторове идеје, Бузони је посегнуо за таквом адаптацијом дела која неће нарушити њихов духовни, свакако ни садржински аспект, већ ће их кроз ситније интервенције прилагодити савременом слушаоцу. Овај подухват подразумевао је тако, транскрипторски рад којим су остварења изворно писана за чембало или оргуље, „превођена“ на модеран клавира искоришћавањем свих његових изражајних средстава. За разлику од романтичарских пијаниста који су својим транскрипцијама чинили битне промене у садржају или чак карактеру самих дела, Бузони се пак, поставио као историцистички модерниста<sup>446</sup> у смислу у којем надограђује канон. У том смислу модернистичке методе могуће је

---

<sup>444</sup> Dragan Šobajić, нав. дело, 21.

<sup>445</sup> Kenneth Hamilton, нав. дело, 216.

<sup>446</sup> Припадност Феруча Бузонија историцистичком модернизму, Весна Микић сагледава у светлу чињенице „да је [он] покушавао да на основу традиције развије 'оригиналну' уметност“, што се свакако односи на његово композиторско стваралаштво. Међутим, на пољу пијанистичке праксе, односно оних стваралачких пракси које су се кретале око самог пијанизма, дакле кроз транскрипторски рад заснован на тежњи ка модернизацији Баховог композиторског поступка, или његових дела (односно у пијанистичком третману непријанистичких дела), припадност историцистичком модернизму потврђује се, како се чини, и из угла Бузонијевог тежње ка надограђивању канона. Више о Бузонију у контексту историцистичког модернизма у: Vesna Mikić, нав. дело, 49–51.

пронаћи и на пољу извођачких, односно пијанистичких пракси, с обзиром ан то да је транскрипторским подухватом Бузони остварио поступак симулације<sup>447</sup> звучања поменутих „аутентичних инструмената“.

Модернистички аспекти Бузонијеве мисли, посејани на више различитих поља његовог деловања, унутар пијанистичке праксе огледали су се у стварању платформе за рационално осмишљен дисконтинуитет са романтичарским извођачким каноном и то како позивањем на парадигме ранијих стилова, тако и усмерењем ка ревитализацији дела ранијих епоха која се остварује модернистичким поступцима.

---

<sup>447</sup> „Пукотине“ у матрици у овом случају уочљиве су како на плану самог медијума, тако и у разноврсним поступцима удвајања мелодијских линија, регистарским изменама и многим другим поступцима унутар Бахових оригиналних композиција.



## 3.1. Руска и совјетска пијанистичка школа

### 3.1.1. Историјски контекст

Почеци пијанистичког образовања као системски постављене праксе у Русији, везују се за шездесете године XIX века када на таласу корених промена које су захватиле политички и друштвени живот, долази до снажног узлета у националној култури и уметности. Оснивање *Руског музичког друштва* (*Русское музыкальное общество*) 1859. године у Санкт Петербургу на заједничку иницијативу Антона Рубинштајна и грофице Елене Павловне<sup>448</sup>, представљало је – унутар ширег делокруга његових активности – иницијални корак у правцу институционализације музичког образовања. Већ у првој тачки Статута друштва изражене су основне тежње да:

„Руско музичко друштво има за циљ да промовише ширење музичког образовања у Русији, да подстиче развој свих грана музичке уметности и да подржава талентоване руске уметнике (писце и извођаче) и наставнике музичких предмета“<sup>449</sup>,

што је било и потврђено у веома плодноним првим годинама његовог постојања, када се оснивају „јавна музичка одељења“ најпре у Москви, а затим и у другим већим центрима широм царства попут Кијева, Казана, Харкова и других.<sup>450</sup> Ови подухвати веома брзо уродиће и оснивањем прва два конзерваторијума у Санкт Петербургу и Москви, што је имало темељног значаја у процесу изградње руске пијанистичке школе.

Ипак, значајно је нагласити да је и пре ових подухвата пракса клавирског извођаштва већ имала своје место унутар ширег контекста руске музичке културе прве половине XIX века, не само кроз учестале концертне наступе бројних путујућих

---

<sup>448</sup> Елена Павловна (1806-1873) била је велика мецена музичких уметника, и без њене одлучујуће помоћи иницијатива Антоина Рубинштајна за оснивање друштва не би била могућа. Грофица Павловна је већ током прве половине века стекла велики углед приређивањем концерата на којима су као гости на њеном двору наступали композитори попут Шумана, Листа, Берлиоза и Вагнера, да би ову праксу по основању друштва (чији је била и први председник) и наставила кроз материјалну потпору коју је упућивала композиторима и педгозима, али и стипендирајући студенате на новооснованим конзерваторијума.

<sup>449</sup> Наведено према: Татјана Алексејева, Русское музыкальное общество и его августейшие покровители, *У истоков российской государственности, (Роль женщин в истории династии Романовых): Исследования и материалы*, Издательство „Юридический центр Пресс“, Москва, 2010, 32.

<sup>450</sup> Из ових јединица ће се у наведеним градовима касније развити конзерваторијуми.

виртуоза који су долазили из Европе, већ првенствено захваљујући иностраним уметницима који су своје професионално деловање из матичних земаља преместили у Русију настављајући у њој богате активности. У прегледима историје руског пијанизма, као прве значајне фигуре које су дале импулс ширењу пијанистичког знања на домаћем тлу означавају се Џон Филд (John Field, 1782 – 1837) и Адолф Хенселт (Adolph von Henselt, 1814–1889), композитори и пијанисти који у Русију долазе са већ изграђеним каријерама. Са појавом ових иностраних професионалаца, био је назначен и правац развоја националног пијанизма који ће кроз XIX век посредно или непосредно, континуирано бити карактерисан утицајем европских традиција. На њиховим основама формираће се не само први руски пијанисти у чијим се извођачким поетикама још увек нису манифестовале националне црте, већ и касније генерације које ће сведочити о снажном утицају Западних школа који је опстао све до краја столећа, играјући пресудну улогу и у конституисању самих *националних обележја* руског клавирског извођаштва. Џон Филд у том смислу стоји на самом прочељу овог процеса и као ученик Муџија Клементија (Muzio Clementi) – једног од првих композитора који је своје стваралаштво оријентисао ка новом инструменту – у Русију преноси знање базирано на техници свирања управо клавира.<sup>451</sup> Већ од 1802. године, кроз своје редовне посете, а затим и пресељење у Русију, Џон Филд ће професионално деловање усмерити како у концертантном<sup>452</sup> тако и, што је посебно значајно, педагошком правцу, образујући велики број пијаниста од којих ће поједини имати кључне улоге у потоњој изградњи пијанистичке културе те шире, самог музичког живота Русије. За разлику од Филдовог умећа утемељеног на енглеском извођачком стилу на размеђи два века, Хенселт, који се у Русији настањује 1838. године,<sup>453</sup> шириће пијанистичка знања стечена у Немачкој, на студијама код Јохана Непомука Хумла (Johann Nepomuk Hummel) у Вајмару, те донети виртуозну технику изграђену под утицајем једног од највећих виртуоза епохе, Сигисмунда Талберга (*Sigismund Thalberg*). Репрезент нове генерације, Хенселт ће наине бити први пијаниста који се по доласку на руску концертну сцену представио виртуозитетом романтичарског типа, са којим ће се руска публика на још изразитији начин сусрести кроз наступе Франца Листа који Русију посећује тек неколико година касније (Листово прво гостовање у

---

<sup>451</sup> Треба имати у виду да је то био инструмент знатно скромнијих изражајних могућности у поређењу са инструментима XIX века, али се дата чињеница овде наводи како би се истакло да техника првих иностраних педагога у Русији није била клавсенистичка, као у појединим пијанистичким традицијама у Европи, попут француске и делом немачке датог времена.

<sup>452</sup> Деловао је као дворски пијаниста код грофа Орлова.

<sup>453</sup> Упослење је добио као пијаниста на двору од царице Александре Фјодоровне.

Русији одиграће се 1842. године) и чији ће потоњи утицај на руску пијанистичку школу бити изузетно плодносан. Као уметник који је каријеру започео на европским сценама остваривши пријатељства са истакнутим музичким личностима времена попут Кларе Вик, Роберта Шумана и бројних других, Хенселт је као једна од централних личности музичког живота средине века био посредник бројних контаката значајних за учвршћивање веза између европских уметника и Русије.<sup>454</sup>

Ипак, поред концертне делатности коју су Филд и Хенселт континуирано неговали, пресудан значај за развој саме пијанистичке дисциплине на руском тлу, имале су као што је назначено управо њихове педагошке праксе захваљујући којима је изнедрен читав низ музичара који на сцену ступају већ у првој половини столећа (премда треба имати у виду да се Хенселтова педагошка делатност одвијала све до девете деценије века). Мада се међу најпознатијим Филдовим ученицима свакако издваја Михаил Иванович Глинка (*Михаил Иванович Глинка*), афирмацију концертних извођача стећи ће, између осталих, Александар Дјубјук, Аркадиј Рахмањин, Александар Иванович Чарлицки, Антон Августинович Герке и Александар Иванович Виулан.<sup>455</sup> Ови пијанисти одиграће значајну улогу у развоју националног клавијског извођаштва и представљати не само спону између утемељивача пијанизма у Русији с почетка века и првих домаћих институционално школованих музичара друге половине столећа, већ ће захваљујући својим усавршавањима на Западу сведочити и о континуираном и живом утицају који је европски романтичарски пијанизам имао на национални контекст. Тако већ Антон Герке након подука које је добио од Филда у Москви крајем 1820-их одлази на усавршавање код Фридриха Калкбренера у Париз, потом и код Игњаца Мошелеса у Лондон, те Фердинанда Риса у Хамбург, да би по повратку у Русију започео интензиван педагошки рад, између осталог са Мусоргским, Стасовим и Чајковским у оквиру приватних часова, а по оснивању конзерваторијума у Петербургу и као један од првих тамошњих професора клавира. Међу припадницима ове, најраније генерације руских пијаниста школованих на матичном тлу, истакнуто место припало је и Александру Вилуану, професору Антона и Николаја Рубинштајна, као и Александру Дјубјуку који је такође био међу првим постављеним домаћим наставницима, али на Московском конзерваторијуму. Значајан удео у генези руске

---

<sup>454</sup> Richard Beattie Davis, Henselt, (Georg Martin) Adolf, Grove Music Online, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012818>, приступљено 10.05.2021.

<sup>455</sup> Наведени су само значајнији пијанисти, док би комплетна листа Филдових ученика превазишла оквире општег прегледа.

пијанистичке школе имали су и Хенселтови ученици, међу којима посебно место припада Николају Звереву из чије су класе на поменутој институцији за више од двадесет година рада изашли пијанисти попут Александра Голденвајзера, Сергеја Рахмањина, Константина Игумнова, Александра Скрјабина и Александра Зилотија, који ће својим праксама означити први врхунац руске пијанистичке школе почетком XX века. У условима још увек неутемељеног музичког образовања пре 1860-их година, руска култура је колико педагошком делатношћу која се установљавала на домаћем тлу, толико и отвореној комуникацији са европским срединама у којима су се школовали и усавршавали најталентованији уметници успела да асимилије пијанистичку стилистику романтичарског доба у времену њеног најизразитијег успона и да је потом у новом, институционалном контексту развије на систематичан начин који ће довести до уобличавања националне извођачке школе. Како Јасмина Јанковић констатује:

„Руски пијанизам у своме формирању био је повезан са најважнијим западноевропским школама пијанизма. Он је примио искуство уметности Италијанских клавикордиста, као и клавириста Лондонске школе, Бечког класицизма и различитих праваца романтизма. Усвојене традиције западне уметности утицале су на ширење погледа руских извођача у схватању стваралаштва, тако да се руски пијанизам формира на традицији западних школа, али прилагођен естетским укусима руских музичких кругова тога времена. На такав начин, већ у својој раној фази развитка, постиже своју самосталност и извесну уметничку зрелост.“<sup>456</sup>

Кореспондирајући са тежњама за демократизацијом музичке културе чији је исход представљало најпре оснивање *Руског музичког друштва*,<sup>457</sup> процес

---

<sup>456</sup> Јасмина Јанковић, *Руска пијанистичка школа: историја и традиција*, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, 2015 (докторска дисертација у рукопису), 382–383.

<sup>457</sup> Олга Глушкова констатује: „Појава РМД [Руског музичког друштва, прим С. Ц.] је био природни феномен због посебности развоја музичке културе Русије. Чини се да су постојање Дворске певачке капеле, Синодске школе црквеног певања, Филхармонијског друштва (основаног 1802), Друштва симфонијског оркестра (функционисало 1840–1850) и Концертног друштва (1850–1859), као и бројни музички часови, курсеви, школе при образовним установама различитих профила били прилично убедљив аргумент у прилог потврђивања активности руског музичког живота. Међутим, активности ових и многих других сродних организација и друштава биле су усмерене на задовољење интереса изабране градске популације, чије су приоритете у великој мери одређивали представници највишег слоја. При томе, потребе мање софистицираних, необразованих, неприпремљених полазника практично нису узимане у обзир. То је формирало, како је П. А. Оболенски приметио у својим мемоарима, осећај незадовољавајућег положаја музичке уметности у Русији. Овакво стање је постало плодно за промене које су у земљи биле подстакнуте жељом за демократизацијом свих облика интелектуалног и естетског развоја и идејом широког музичко-просветног покрета, чија је част и одговорност вођења требало да буде поверена новој организацији – Руском музичком друштву.“ Више о формирању и делатности

успостављања образовног система снажно су обележиле како националне, тако и европске аспирације актуелне унутар тадашњег руског друштвеног миљеа, што се пресликало и на изградњу саме пијанистичке стилистике у чијем су уобличавању још од првих деценија XIX века градивну улогу играли европска традиција и њени модели, да би са јачањем националне свести у њеној поетици и естетици након 1860-их почели да преовладавају и аутохтони елементи који ће, гледано у широј историјској перспективи, управо одредити сам карактер руске пијанистичке школе и њену специфичност. Констатација Лин Серцент да због тога што „Русија није била у могућности да развије домаћу музичку професију све до укидања кметства 1861. године, професионализацију и институционализацију музичког живота доживела вероватно интензивније и самосвесније од својих западноевропских суседа“<sup>458</sup>, управо предодредило успех у изградњи извођачке школе у којој су сублимирани како духовни аспекти националног, тако и актуелна уметничка стремљења евидентна у реалистичком начину посредовања интерпретираног дела. Два темељна и одређујућа чиниоца која су суштински условила генезу естетике руског пијанистичког израза – традиција народног певања и вокални карактер богослужења<sup>459</sup> доживели су тако инструменталну транспозицију, трансформишући се у принципе кантабилитета клавијског тона и из њега изведеног идеала повезаног (легато) свирања од чега је, како Шобајић примећује, израђен целовит систем постављен у саме темеље методологије подучавања и извођаштва.<sup>460</sup>

### *3.1.2. Институционализација пијанистичке педагогије*

Консолидација ових карактеристика одиграла се управо унутар институционалног, академског контекста који се конституише утемељењем конзерваторијума у Санкт Петербургу 1862. и Москви 1866. године. Највећу улогу у овим подухватима имао је Антон Рубинштајн који је као једна од централних фигура укупног националног музичког, а посебно пијанистичког живота Русије друге

---

Руског музичког друштва видети у: Ольга Рейнгольдовна Глушкова, Образовательная деятельность Московской консерватории: становление и развитие (1866–1916), Государственный институт искусствознания, Москва, 2020 (докторска дисертација у рукопису), 24–25.

<sup>458</sup> Lynn Sargeant, A New Class of People: The Conservatoire and Musical Professionalization in Russia, 1861–1917, *Music & Letters* (85/1), 2004, 42.

<sup>459</sup> Драгољуб Шобајић, нав. дело, 173.

<sup>460</sup> Исто.

половине XIX века дао снажан замах развоју дисциплине премештајући је из аристократске сфере у правцу њене демократизације, а последично и редефинисањем функције пијанистичке праксе у новом друштвеном контексту. Као једна од најаутентичнијих стваралачких и извођачких личности епохе романтизма, Рубинштајн је у свом пијанистичком изразу, који се надовезује на Листову праксу,<sup>461</sup> виртуозну традицију обогатио словенским сензибилитетом и свакако личним бујним карактером, развијајући истовремено и нове аспекте извођачке праксе попут презентације музичког канона у његовом најширем историјском опсегу. Архетип романтичарског индивидуалца, Рубинштајн је у својој пракси сједињавао типично руски емоционално-естетички принцип стваралачког мишљења са западњачким уметничким моделима попут инструменталног виртуозитета изражајно их обогаћујући. Још један значајан аспект његове извођачке поетике представљао је реалистички приступ у интерпретацији уметничког дела, што је проистицало из његовог ширег разумевања функције уметности као репрезентације живота, чиме се прикључио доминантном усмерењу руске уметности датог времена. Шобајић ово формулише на следећи начин:

„Рубинштајново свирање је било засићено емоцијама. Али то су била добро осмишљена осећања чији је узор уметник тражио непосредно у животу пажљивим посматрањем и размишљањем. ‘Научите да запажате’ говорио је својим ученицима ‘и живот ће вас научити да стварате музику.’ Непосредан додир са животом и приказ свих његових манифестација – то је била спона која је повезивала уметников пијанизам и руске реалистичке уметничке правце друге половине XIX века. Она је давала живот његовој уметности. Тиме се може објаснити силна убедљивост коју је поседовало Рубинштајново свирање.”<sup>462</sup>

На линији ових констатација може се запазити да је и само Рубинштајново посвећивање презентацији клавирске литературе различитих стилских епоха у формама његових *историјских концерата*<sup>463</sup> било иницирано истим импулсима у смислу у којем се у моменту буђења свести о потреби конституисања (објективног) историјског погледа на развој музичке литературе рађало и уверење о неопходности њеног реалистичког (што не значи и стилистички аутентичног, али свакако живог и сугестивног) приказивања.

---

<sup>461</sup> Рубинштајн је Листа први пут чуо као једанаестогодишњак, што је оставило снажан и трајан печат на његову музичку личност. У деценијама након Листовог повлачења са концертног подијума Рубинштајн ће постати вероватно најизразитији клавирски виртуоз друге половине XIX века, који ће саму пијанистичку праксу у бројним аспектима унапредити, о чему се говори на више места у овом раду.

<sup>462</sup> Драгољуб Шобајић, нав. дело, 196.

<sup>463</sup> Више о овим концертима видети у сегменту посвећеном репертоарским питањима.

Управо у наведеним аспектима Рубинштајновог пијанизма који је сједињавао изражен реалистички приступ литератури повезан са верним односом према музичком тексту с једне стране, те њен емоционални доживљај и тежњу ка оваплоћењу вокалног идиома, односно консеквентно – тонског колора с друге стране, могу се открити важна исходишта поетичко-естетичке парадигме читаве руске пијанистичке школе XIX века, чије ће особености кроз трансформације интерпретативних концепата опстати и у наредном столећу. Важно је истаћи да је, поред тога што је иницирао оснивање Конзерваторијума<sup>464</sup> те био његов први руководилац, Рубинштајн учествовао и у формирању прве поставе професора међу којима је био и Теодор Лешетицки, већ присутан у руском музичком животу као пијаниста и педагог настањен од 1852. године. Делатношћу ове двојице уметника, уз Антона Геркеа и Александра Драјшока активног у нешто краћем периоду 1862–1868 (Alexander Dreyschock, ученик Вацлава Томашека у Прагу), постављени су темељи развоју руског пијанизма који ће комплементарно бити допуњени покретањем конзерваторијума у Москви, чиме ће се успоставити две паралелне струје унутар руске пијанистичке школе егзистентне у приличном дугом историјском опсегу и кроз XX век. Треба додати да се континуитет страних утицаја на Петербуршком конзерваторијуму свакако одржавао све до краја века захваљујући педагозима који су долазили из различитих европских средина, али који се на институцији нису задржавали више од неколико година попут Луја Брасена 1878–1884. (Louis Brassin, ученик Игњаца Мошелеса) и Бењамина Чезија 1885–1891. (Beniamino Cesi, ученик Сигисмунда Талберга), дајући Конзерваторијуму интернационалних карактер, али и додатан замах у трансферу пијанистичких знања. У овом контексту треба истаћи и утицај немачке традиције, као и Листовог пијанизма који је на конзерваторијуму у Санкт Петербургу извесно време био присутан захваљујући немачкој пијанисткињи интернационалне репутације Софи Ментер (Sophia Menter, 1846–1918), ученице Кларла Таусига, Ханса фон Билова и самог Франца Листа, која на овој институцији ради у периоду од 1883. до 1888. године, премда њен педагошки учинак у постојећој литератури није препознат као значајан за развој руског пијанизма,<sup>465</sup> између осталог јер је, како Алексејев наводи, „неговала

---

<sup>464</sup> Формални оснивач било је *Руско музичко друштво*. Рубинштајн ће се на Конзерваторијуму задржати до 1868. године када услед несугласица са национално оријентисаним делом професорског колектива напушта не само институцију, већ и Русију посвећујући се концертирању широм Европе, као и Америке, да би се на Конзерваторијум вратио тек 1888. године као декан, када започиње његов други период педагошког рада.

<sup>465</sup> Софи Ментер оставила је почетком века неколицину звучних записа са интерпретацијама Листових дела, међу којима *Поетски капричо број 3* начињен на клавирским ролнама 1905. године убедљиво

традицију својих великих учитеља углавном (...) бриљантног виртуозног начина свирања, а не дубоког решавања проблема интерпретације.“<sup>466</sup>

Премда Рубинштајн није имао заокружен метод као Лешетицки, његови педагошки принципи несумњиво су делотворно сажимали личне уметничке погледе на свирање клавира. Они су се огледали у инсистирању на јасној карактеризацији музичког материјала, али и на прецизном читању нотног текста што је по њему представљало гллавни предуслов постизања интерпретативне слободе у живом извођачком моменту. Поједине елементе оваквог у основи романтичарског приступа трансформисаће у свом пијанизму његов ученик Јозеф Хофман, један од најизразитијих пијанистичких модерниста прве половине наредног столећа. Посебно значајна Рубинштајнова оставштина руској пијанистичкој школи лежи у његовој поставци продукције тона, која је представљала амалгам старије прстне технике коју је наследио од Вилуана, односно Филдове и Клементијеве традиције, и новије поставке базиране на слободној активности читаве руке преузете из Листове праксе. Оба приступа, међутим, имала су истоветни циљ који се односио на оваплоћење високог тонског квалитета интерпретације, те је по сведочењу Рубинштајнових ученика, развијање аудитивне сензибилности представљало један од основних принципа његове педагошке праксе.<sup>467</sup>

За разлику од Рубинштајновог у основи искуственог приступа, педагошко деловање Лешетицког имало је систематичнији карактер и било усмерено ка осмишљенијем раду на музичком делу.<sup>468</sup> „Планским приступом раду, он је пренео тежиште са видљиве, механичке стране, на унутрашњу психолошку и доживљајно-

---

сведочи о њеном бриљантном виртуозитету. И поред склоности ка агогичким захватима, пијанизам Софи Ментер поседује наглашену одмереност у заокруженом излагању широких музичких фраза, јасно истакнутом примућству вокално извајане мелодијске линије доминантно постављене над пратњом коју третира као виртуозно карактерисан украшавајући елемент. Снимак доступан на: <https://www.youtube.com/watch?v=cfdaQv1qpwI>, приступљено 12.05.2021.

<sup>466</sup> Александр Дмитриевич Алексеев, *История фортепианного искусства*, часть III, доступно на: [https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev\\_ifi3.htm](https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi3.htm)

<sup>466</sup> Интерпретација је доступна на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=e-Gj0VxW6M&list=PL4hNUizEyQhySqaJPo0V5CdQF2VjPFiRh&index=6>, приступљено 14.05.2021.

<sup>467</sup> Веома детаљне описе Рубинштајновог педагошког рада дао је Јозеф Хофман, посевћујући овој теми читав одељак насловљен „Како ме је Рубинштајн учио да свирам“ у његовој књизи *Свирање на клавиру*. Естетским аспектима Рубинштајновог свирања, позицијом за инструментом и техничким питањима бавио се и Јозеф Левин као непосредни сведок његове пијанистичке праксе, у својој књизи *Принципи свирања на клавиру*

<sup>468</sup> Прилично детаљан приказ педагошког система Лешетицког дала је његова асистенткиња Малвина Бре у књизи под називом *Основе метода Лешетицког*, објављеној 1905. године, у чијем писању је и сам Лешетицки имао удела. Malwine Brée, *The Groundwork of the Leschetizky Method*, G. Schirimer, Inc, New York, 1905.



естетску страну репродукције клавирског дела”<sup>469</sup>, чиме је назначио почетке успостављања модерне методике усмерене ка менталном решавању музичких проблема пре него механичком. Овај приступ несумњиво ће бити постављен у основе руске, и потом совјетске пијанистичке методике о чему сведоче и публиковани радови окренути овим питањима, из пера истакнутих педагога у генерацијама које ће формирати лик националне извођачке школе почетком XX века. У овом раном периоду утемељивања естетских одлика руског пијанизма, улога Лешетицког показује се још изразитијом кроз његово (Рубинштајновим погледима свакако блиско, али са другачијих позиција изведено) инсистирање на достизању високе тонске културе, односно раду на стварању читавог спектра звучних варијанти адекватних одговарајућој музичкој карактеризацији. Игњац Падеревски, један од његових ученика (додуше из бечког периода) истицао је да „Лешетицки има веома једноставан метод. Своје ученике учи да постижу префињен тон и да стварају музику, а не галаму,“ усађујући им три основна принципа – дах, мекоћу удара и ритмичку прецизност, што потврђује чињеницу да је Лешетицки био међу првима који је „напустио становиште о изолованом прсном свирању и почео уводити покрете осталих делова руку, нарочито зглоба.“<sup>470</sup>

Позитивни ефекти датих анатомских поставки управо се могу препознати у пијанизму Лешетицкијеве ученице Ане Јесипове (Анна Николаевна Есипова, 1851–1914) која их је усвојила не само као концертни уметник<sup>471</sup> већ и као педагог, разрађујући елементе његове методе у деценијама деловања као један од утицајнијих професора на конзерваторијуму у Санкт Петербургу. Они су уочљиви већ у техничком аспекту, те је како Јасмина Јанковић преноси Алексејева, „њена школа [је] објединила у себи, са једне стране принципе „прстне технике“ и нова достигнућа „природне школе“, коју је Јесипова првобитно интуитивно открила, да би касније она добила и своју научну основу” [у радовима теоретичара на размеђи два века, прим. С. Ц.]. Богат колоризам који је по свему судећи био последица извођачке вештине базиране на интеграцији различитих поставки технике, као и развијене педализације, сажимао је

---

<sup>469</sup> Шобајић, нав. дело, 96.

<sup>470</sup> Наведено према: Јасмина Јанковић нав. дело, 445.

<sup>471</sup> Ана Јесипова је била једна од најцељенијих пијанисткиња свог доба о чему сведоче бројне похвале које је добијала још од студентских дана, а потом и у концертним критикама. Период њене концертне афирмације везује се за 1870-те године када наступа широм Европе и Америке, да би до 1885. године одржала близу 700 концерата. Педагошкој каријери на петербуршком конзерваторијуму посвећује се 1893. године, где ће радити све до краја живота, са паузом између 1905. и 1908. године када се повлачи у знак подршке Римском-Корсакову за време кризе на овој институцији.

искуства претходне генерације (првенствено Рубинштајна и Лешетицког) и постављао, кроз педагошку праксу (истовремено када то ради и Сафонов) први јасно дефинисан педагошки систем. Његово постојање ће постати узор не само у погледу свог садржаја, већ и по форми, те ће изграђивање система (од стране педагога попут Сафонова, Левина, Голденвајзера или Нејгауза) представљати управо дистинктивну карактеристику руске националне школе и током потоњих деценија.<sup>472</sup> Чини се у том смислу правилним запажање Јанковићеве која педагошку делатност Јесипове контекстуализује доводећи их у везу са појединим актуелним стремљењима на конзерваторијуму у Санкт Петербургу у деценијама на размеђи два века, примећујући у том смислу да „за разлику од Рубинштајна, који није дао своју пијанистичку школу у уском смислу речи – као педагог, као ни Бородин ни Мусорски у области композиције, [насупротив њима], Бељајевци и Јесипова, остављају своје школе.“<sup>473</sup> Премда се овом приликом не улази у разматрање идеолошке позиције Јесипове у односу на ставове припадника Бељајевског кружока, сама потреба коју је манифестовала за постављањем јасних принципа уметничког стваралаштва, резултирала је тиме да потоња рецепција њене делатности буде повезана управо са појмом *школе* („школа Јесипове“)<sup>474</sup> која је захваљујући изграђеном систему рада изнедрила читаву плејаду изузетно значајних пијаниста који ће контекстуално гледано имати носеће улоге у формирању модернистичких начела интерпретације током прве половине XX века.

Извођаштво Ане Јесипове управо је антиципирало модернистичке поставке, мада треба констатовати да је постојаност романтичарске естетике у њеним интерпретацијама и даље знатна позиционирајући њен пијанизам на размеђи два стилска модела. Ове одлике евидентне су на једном од неколико сачуваних звучних записа,<sup>475</sup> реализованом 1906. године у техници клавирских ролни, на којима је

---

<sup>472</sup> Заокружени педагошки системи неће се – осим у појединачним случајевима – појављивати у француској или немачкој пијанистичкој школи, што је руској, односно совјетској традицији обезбедило већи степен кохерентности међу припадницима различитих генерација.

<sup>473</sup> Јасмина Јанковић, нав. дело, 454.

<sup>474</sup> Ову синтагму даје већ Алексејев у својој *Историји клавирске уметности*, где између осталог наводи: „У својој педагогији, Јесипова је много позајмила од Лешетицког, пре свега, његов фундаментални методолошки принцип – да учи свесном раду на инструменту, размишљајући о општем плану интерпретације, свим нијансама извођења, педализацији, пртима, техникама свирања (...) Одгајана на принципима педагошке уметности Лешетицког, Јесипова је допринела развоју наставних метода свог учитеља, одражавајући истовремено нове трендове у музичком извођењу и отелотворујући напредне традиције које су се развиле на Конзерваторијуму у Санкт Петербургу. Александр Дмитриевич Алексеев, нав. дело, доступно на: [https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev\\_ifi3.htm](https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi3.htm)

<sup>475</sup> Интерпретација је доступна на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=e-Gj0VxW6M&list=PL4hNUizEyQhySqaJPo0V5CdQF2VjPFiRh&index=6>, приступљено 14.05.2021.

Јесипова забележила интерпретацију *Великог каприча по Белинијевој Месечарки* оп. 46 Сигисмунда Талберга (1842). Могло би се констатовати да већ сам избор ове виртуозне композиције у жанру блиском романтичарској парафрази сведочи о још увек живој актуелности дате литературе на репертоарима почетком XX века,<sup>476</sup> па и саме извођачке стилистике којом је ова литература била презентована. Ипак, у пијанизму Јесипове нема типичне романтичарске плаховитости нити спонтаности. Премда у виртуозним пасајима постоји извештан траг традиционалног експресивног маниризма, чврста организација излагања музичког материјала јасно назначавала модернији извођачки приступ. Он је посебно евидентан у рационалном коришћењу технике која је у служби репродукције музике, а не трансценденције извођачевог субјективитета. Поредџи извођачке приступе двеју генерација, Јанковићева проицљиво уочава да: „Док код Рубинштајна на мајсторство готово заборављамо под јаким налетима његових стихијских екстаза, којима се публика беспоштедно и у потпуности предавала, код Јесипове мајсторство има улогу у уметничком доживљају. Она га слушаоцу само наглашава да би га слушалац запазио, а потом (...) [и] ужива[о] у њему,“ допуњујући ова запажања ширим освртом да се „За читаву плејаду уметника са краја XIX века, нарочито Бељајевског кружока, може [се] рећи, да су били заљубљеници тог свог мајсторства. Они су (...) [га] брижљиво неговали, полирали, усавршавали, те су тако успели да ученицима открију те мале тајне својих великих вештина. На тај начин су постепено постајали градитељи великих школа у уметности.“<sup>477</sup> Ово мајсторство, или како га Арган назива „уметничка техника“<sup>478</sup> у извођаштву модернизма остаје кључно средство остваривања естетске вредности, али променивши функцију онолико колико се мењала и сама рецепција вредности. Техничко мајсторство (у форми виртуозитета) се тако од средства репрезентације ослобођеног романтичарског субјекта, крајем XIX века постепено преображава у средство које стоји у служби достизања идеалитета звучне појавности *музичког дела*, утирући тиме пут еманципацији интерпретације као аутономног естетског објекта. Нова функционализација технике, међутим, била је иницирана променом односа према музичком делу центрањем музичког записа као предмета интерпретације, што потврђује чињеница да је управо „тачна репродукција

---

<sup>476</sup> Међу сачуваним звучним записима пијанисткиње налазе се и *Скерцо* у Фис-дуру оп. 16, бр.2 Ежена Д'Албера, *Риголето парафраза* Франца Листа, као и *Андантино – Варијације на тему Кларе Вик* из *Сонате бр. 3*, оп. 14 Роберта Шумана

<sup>477</sup> Исто.

ауторског текста у најситнијим детаљима<sup>479</sup> била у фокусу уметничког и педагошког деловања и Јесипове. Тврдња Алексејева да су се „временом на часу Јесипове повећавали захтеви за тачност реконструкције ауторског текста, а природа интерпретације дела постајала све класичнија“<sup>480</sup> само говори у прилог наведеним запажањима, што репрезентује и неколико сачуваних интерпретације Јесипове. Уз то, симптоми модерног поимања пијанизма као праксе центриране на репродукцији канонске литературе огледали су се и у томе што је за Јесипову „најважнија ствар у обнови педагогије Лешетицког била оријентација ка уметнички потпунијем репертоару<sup>481</sup>, и с тим у вези, релативно ригорознијем приступу проблемима интерпретације.“<sup>482</sup>

Изузев ученика Јесипове, попут Александра Боровског (Александр Кириллович Боровский), Изабеле Венгерове (Изабѐла Венгерава) и Владимира Дроздова (Владимир Николаевич Дроздов),<sup>483</sup> чија извођачка начела следе курс традиције, пример Сергеја Прокофјева (Сергѐй Сергѐевич Прокóфьев) сведочи о рађању сасвим новог пијанистичког сензибилитета који је свакако био повезан са његовим стваралачким интенцијама које су се, раскидајући са романтичарском идеологијом, кретале у правцу обнове класичне објективности као израза његових умерено модернистичких оријентација. Премда је јавно изводио искључиво сопствена дела, што не оставља простор за дискусију о његовим интерпретативним концептима шире музичке литературе, постојећи звучни записи његових извођења сведоче о засићеном пијанистичком тону као и бриљантном виртуозитету (наслеђе Јесипове и Лешетицког) протканом израженим осећајем за ритам.<sup>484</sup>

На истој педагошкој линији са Аном Јесиповом на Петроградском конзерваторијуму налазио се једно време и Василиј Сафонов (Васи́лий Ильи́ч Сафо́нов,

---

<sup>479</sup> Јасмина Јанковић, нав. дело, 459.

<sup>480</sup> Исто.

<sup>481</sup> О промени педагошког фокуса са виртуозне литературе на којој је инсистирао Рубинштајн (по сведочењу његових ученика) говори и партикуларна чињеница да је „Јесипова [је] прво навела Прокофјева да практикује дела из барокног и класичног периода као што су Бах, Хендл, Моцарт и Бетовен, пре него што би прешла на Менделсонов *Прелудиј и фугу* у е-молу.“ Наведено према: Gary O’Shea, Prokofiev’s early solo piano music: context, influences, forms, performance, Faculty of Arts and Humanities, University of Sheffield, 2013 (Unpublished doctoral dissertation), 106.

<sup>482</sup> Александр Димитријевич Алексејев, нав. дело, [https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev\\_ifi3.htm](https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi3.htm)

<sup>483</sup> Све троје пијаниста емигрираше у Сједињене Државе где ће наставити са концертним и педагошким каријерама.

<sup>484</sup> Целокупну звучну заоставштину Прокофјева као интерпретатора сопствених дела оригинално начињену 1932. и 1935. године објавила је у дигиталном формату дискографска кућа Наксос 2001. године.

1852–1918)<sup>485</sup>, који је изградио оригиналан систем пијанистичке технике образложен у књизи *Нова формула свирања на клавиру* (1913),<sup>486</sup> једном од темељних методичких приручника с почетка XX века у којем манифестно образлаже принципе модерног приступа клавијатури. Они су темељени на вежбама намењеним постизању независности прстију, једнакости додира и изградњи тонске културе<sup>487</sup>, те инсистирањем на принципу активности читаве руке, чиме је интуитивна знања и методiku живе педагошке праксе претходне генерације рационализовао кроз конкретне принципе и вежбе. Према речима његове ученице Марије Левинскаје: „Он би непрекидно студенте подсећао на кружни покрет лакта и рамена на завршецима скала и арпеђа, како би се припремили за повратак“, закључујући да је Сафонов, како Сердар преноси, „био веза између технике активних прстију и метода тежине (коју је касније до детаља описао у свом уџбенику Брајпхаут).“<sup>488</sup> Ове техничке поставке имале су директног одраза на естетику клавирског звука и уобличавање модернистичких одлика интерпретација у руском пијанизму током прве половине XX века, а пратећи педагошке генеалогичке – и након Другог светског рата. Њих је прихватио и у методичком смислу даље разрадио Јозеф Левин (заједно са Розином Левин) у својој књизи *Темељна правила свирања на клавиру* из 1924. године. Чињеница да се „у раду са ученицима Левин [се] руководи[о] суштинским начелима руске клавирске педагогије, које је у наслеђе добио од својих учитеља Сафопова и Рубинштајна“, развијајући „истанчану културу продукције тона, будну пажњу за сваки детаљ нотног текста, апсолутну природност и слободу извођачког апарата“, те инсистирајући на томе да „све у свирању мора бити подређено карактеру дела које се изводи“<sup>489</sup> потврђена је и у његовој извођачкој пракси. У интерпретацијама које је забележио на неколицини снимака за RCA током 1920-их и 1930-их година могу се препознати све наведене особености руске пијанистичке естетике, али подвргнуте модернистичким стандардима. Тако његов снимак *Токате* у Це-дуру оп. 11 Роберта Шумана из 1935.

---

<sup>485</sup> Сафонов је такође био ученик Теодора Лешетицког, а студирао је и код Луја Брасена, ученика Мошелеса.

<sup>486</sup> Наведен је постојећи српски превод наслова књиге од стране издавача *Студио лирика*.

<sup>487</sup> У уводном делу књиге, Сафонов наводи „Вежбе које су представљене у овој књизи су у суштини *формуле* које су резултат вишегодишњег педагошког искуства и мукоотрпног трагања за потизањем богатог и пуног клавирског тона“. Wassili Safonoff, *The new formula for the piano teacher and piano student*, J&W Chester, Inc, London, 1916, 3.

<sup>488</sup> Aleksandar Serdar, *Razvoj pijanitičke tehnike*, Muzički centar Crne Gore, Podgorica, 2021, 21.

<sup>489</sup> Преузето из биографског прилога српског издања наведене Левинове књиге. Josif Arkadijevič Levin, *Principi sviranja na klaviru*, Studio Lirica, Beograd, 2016, 79.

године<sup>490</sup> приказује нешто умеренији темпо индикативан у смислу измењеног односа према испољавању виртуозитета који је потиснут у други план. Префињени звучни односи између кантабилних мелодијских линија и транспарентно изведене текстуре пратње доприносе утиску не само фактурне, већ и колористичке прозрачности. Излагање материјала одише прегледношћу и јасноћом што је потцртано стабилним темпом који не ремете честе промене карактера музичког тока. Ипак и поред свеопште објективизације интерпретативног момента, елементи емоционалног доживљаја дела карактеристичног за руски извођачки дискурс (премда рационално контролисани) евидентни су као „национални модернистички дијалекат“ који Левинове интерпретације јасно идентитетски ситуира, а што се може илустровати и наредним примером. Дискретно, али неизоставно емоционално бојење музичког тока остварено је поступцима вокално уобличене драматизације музичке линије, као у случају третмана басове деонице у пратњи теме изложене у октавним репетицијама развојног дела *Токате*.

Пример 28: Роберт Шуман, *Токата* у Це-дуру, оп. 11, тактови 118–119 – Вокално уобличена драматизација музичког тока у басовој линији

6-841-14

118

*tr* *mf*

истицање басове линије повећањем звучне масе и стварањем драматске звучне ситуације

На другој страни, педантна артикулација и брига за уобличавање детаља одраз су Левиновог настојања да потцрта структуру музичког дела, исказујући у томе конструктивистички афинитет. Премда се принцип диференцијације музичких целина и наслојавање одсека може пратити од првих тактова, као репрезентативан пример може послужити полифона структура такође у развојном делу Шуманове *Токате* којој Левин приступа одсечним звучним одвајањем обележених двотакта (Пример 2), али и у

<sup>490</sup> Снимак је доступан на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=5mPrYeN-l4s>, приступљено 17.05.2021.

општем утиску израженом механицистичком реперкусијом материјала (токатна артикулација звука) коју подржава стабилном динамиком у мецо-пијану у служби истицања хладне моторичности овог одсека.

Пример 29: Роберт Шуман, Токата у Це-дуру, оп. 11, тактови 128–139

На другој страни, на Конзерваторијуму у Москви основаном 1866. године залагањем Николаја Рубинштајна (који је институцијом руководио све до смрти 1881. године), развијена је пијанистичка школа која је комплементарно допуњавала петербуршку, али са нешто другачијим педагошким залеђем и, како Кенет Хамилтон примећује, различитим исходима захваљујући којима су се формирале две варијанте националног извођачког стила. Док се петербуршка школа одликовала неговањем контемплативнијег и интимистичкијег пијанистичког израза, московска је по њему била концентрисана на потенцирање виртуозитета,<sup>491</sup> мада би се оваква уопштавања могла проблематизовати. Ипак, индикативна у контексту ове класификације јесте чињеница да је управо Листов утицај на московском конзерваторијуму био далеко постојанији него у Петербургу на којем је доминирао утицај Лешетицког кроз његову, а затим и педагошке праксе Јесипове и Сафонова као настављача постављених знања. У својој студији о Листој традицији на Московском конзерваторијуму<sup>492</sup>, Константин Зенкин

<sup>491</sup> Kenneth Hamilton, нав. дело, 12.

<sup>492</sup> Konstantin Zenkin, The Liszt Tradition at the Moscow Conservatoire, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* (42), 1,2/2001, 93–108. <http://www.jstor.org/stable/902478>., приступљено 10.03.2020.

наиме поставља тезу о постојању континуитета овог утицаја који се, по њему протезао не само током XIX, већ и кроз читав XX век. Он је фундиран већ самим успостављањем наставничког колектива на конзерваторијуму у Москви захваљујући блиским односима Николаја Рубинштајна са Листом. Избор не само првих професора клавира међу којима је било управо Листових ученика, већ и наставника из других области вршен је у извесној мери управо по Листовим препорукама којем се Рубинштајн у више наврата обраћао за помоћ, па тако од утемељења конзерваторијума, на њему најпре делује Јозеф Вијењавски (Józef Wieniawski), чију клавирску класу затим наслеђује Карл Клиндворт (Karl Klindworth), такође ученик мађарског пијанисте. Листово учешће у формирању професорског кадра манифестовало се и кроз препоруке које је дао за Ђакома Галванија (Giacomo Galvani) који преузима класу соло певања, те Николаја Хуберта (Nikolau Hubert) који води курсеве из теорије и хорског певања, међутим, рефлексije његове педагогије уткане су у дух конзерваторијума и захваљујући Рубинштајновом укупном музичком деловању које је интерферирало са Листовим схватањима. Његова дела била на сталном репертоару млађег Рубинштајна, који је поред Балакирјева био и један од најватренијих пропагатора Листове музике у Русији, док је инкорпорирање савремене музичке литературе у наставне програме конзерваторијума било веома блиско пракси коју је неговао педагог из Вајмара. Зенкин управо скреће пажњу на чињеницу да је „опште интересовање за нову музику било препознатљиво обележје Московског конзерваторијума, разликујући га не само од петербуршке, већ и од многих европских школа.“<sup>493</sup>

Питање Листовог утицаја, међутим, никако не би требало посматрати као кохезивни фактор у дијакхронијском смислу, првенствено зато што су га (уколико се његова постојаност може уопште чврсто аргументовати) проносили уметници изразите индивидуалности. Ипак, уколико би се управо виртуозитет прихватио као један од израза овог утицаја, онда би његова манифестација кроз педагошко деловање Листовог ученика Александра Зилотија најбољу потврду имала у композиторској и извођачкој пркаси Сергеја Рахмањина, али и још двојице његових студената – Александра Голденвајзера и Константина Игумнова (студирали су и у класи Павела Пабста, такође једног од Листових ученика), који ће као пијанисти и професори дати огранан допринос даљем развоју руске пијанистичке школе у међуратном, совјетском периоду. Ипак, на московском конзерваторијуму било је и других линија континуитета, попут

---

<sup>493</sup> Исто, 100.



оне чији је носилац током осме и девете деценије XIX века на московском конзерваторијуму био Николај Зверев, чија су се знања, наслеђена из правца Филда, Хенселта и Дјубјука такође пренела на Рахмањинова и Игумнова, али и Скрјабина и Матвеја Пресмана, између осталих. Значајно поглавље у историји конзерваторијума припада Василију Сафонову, који након педагошког рада започетог у Санкт Петербургу, 1885. године прелази у Москву где постаје професор и дугогодишњи декан конзерваторијума, заслужан за модернизацију институције и самих наставних програма. Као ученик Вилуана, Брасена и Лешетицког, у нову средину доноси знања другачијег историјског залеђа, али на њиховим основама првенствено развија сопствену пијанистичку школу о чијим је елементима већ било речи. Сјединивши различите приступе клавирској техници, Сафонов је поставио основе модерне руске пијанистичке школе, примењујући „нове, рационалније методе вежбања“<sup>494</sup>, и приступ који је подразумевао активацију менталних процеса у раду на музичком делу. У том погледу Алексејев истиче кључну улогу Сафонова у раздвајању пијанистичке технике XIX и XX века, што је кроз ефекте оваквог рада на естетска својства звука, отворило пут модерном извођаштву на клавиру у Русији:

„Историјски значај Сафонова као учитеља клавира је велики. На основу напредних традиција које су се развиле на првим руским конзерваторијумима и у западноевропској педагогији (линија – Мошелес – Брасен), створио је свој педагошки метод, који је био у фокусу прогресивних идеја у области музичке педагогије, истински креативно решавање најважнијих проблема образовања и усавршавања пијанисте (...) [који] наставља да задржа своју ефективну снагу до данашњих дана.“

Осим на московском конзерваторијуму, на којем ће се школа Сафонова пренети на наредне генерације (Игумнов, Голденваздер), она ће се проширити и на друге високошколске институције током међуратног периода – између осталог на Конзерваторијум у Кијеву захваљујући делатности Григорија Беклемишева,<sup>495</sup> те на Лењинградски, кроз педагошку праксу Леонида Николајева.<sup>496</sup>

---

<sup>494</sup> Јасмина Јанковић, нав. дело, 538.

<sup>495</sup> Беклемишев (Григорий Николаевич Беклемишев, 1881–1935), се након студија код Сафонова усавршавао такође и код Феруча Бузонија у Берлину, да би потом развио интензивну каријеру концертног уметника и професора на Кијевском конзерваторијуму. Осим практичног педагошког рада, написао је и теоријску студију *Психофизичке основе савремене пијанистичке технике* која је објављена постхумно (*Психофизичні основи сучасної фортеп'яноної техніки*, Радянська музика, Киев, 1939).

<sup>496</sup> Леонід Владімірович Николаєв (1878–1942). Наведено према: Александр Дмитриевич Алексеев, нав. дело, доступно на: [https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev\\_ifi3.htm](https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi3.htm)

Специфична одлика московског конзерваторијума тицала се и значајне пажње која је поклањана теоретским предметима, која је већ била антиципирана Рубинштајновом склоношћу ка аналитичком приступу изучавању партитуре, постављајући га управо за „полазну тачку у напредовању ка поруци музике [sic!].“<sup>497</sup> Управо комплементарно уодношавање извођачких и теоријских предмета учинило је програме московског конзерваторијума знатно софистициранијим.<sup>498</sup> Профилизација пијанизма као праксе окренуте тумачењу и презентацији клавирске литературе у модернизму видљива је већ и кроз Рубинштајново иницијално конципирање наставних програма у којима се препознаје намера грађења пијанисте као „универзалног“ интерпретатора репертоара сачињеног од дела различитих епоха. Кристофер Барнс у том смислу напомиње да је на Московском конзерваторијуму:

„Пажња [је] била на три врсте дела: класична (Бетовен, Шуман, Менделсон, Хумел и Бах), виртуозна дела (Лист, Фридрих Кулак, Хумел, Вебер) и жанровска дела (*Песме без речи* Менделсона, *Ноктурна* Филда или Шопена и транскрипције попут Листових на Шубертове теме). Поред традиционалног учења музике Руске православне цркве, Н. Рубинштајн је укључио интензивну техничку обуку на нивоу млажих узраста и обуку о принципима дидора и производње тона.“<sup>499</sup>

Значај курсева из теорије већ почетком девете деценије XIX века створио квалитативну разлику између два конзерваторијума, о чему убедљиво сведочи и Антон Аренски који је након окончања студија у Санкт Петербургу прешао као предавач на московску институцију, наводећи следеће утиске у писму Тађејеву:

„Када сам са Петербуршког конзерваторијума дошао у Москву, био сам импресиониран разликом коју сам приметио у проучавању теорије. На Конзерваторијуму у Санкт Петербургу људи који нису завршили студије то нису схватили озбиљно, нико није био заинтересован за ову дисциплину и стога је нико није знао; насупрот томе, у Москви би сваки просечан студент могао да засени доброг студента [Петербуршког конзерваторијума]. Такво стање је било због чињенице да је споредне часове предавао [управо] Чајковски.“<sup>500</sup>

---

<sup>497</sup> Исто, 511. Јанковићева такође додаје и да је „За разлику од старијег брата, Николај [је] покушавао да разоткрије ученику садржај дела не само методом поређења и индиректним навођењем, већ анализом музике која се интерпретира. Основу његове педагогије представља удубљено изучавање музичког текста, историјско-стилистичких закономерности путем анализе елемената музичког језика.“ Наведено према: Исто, 507.

<sup>498</sup> Blanc Chun Pong Wan, *Contemporary Russian Piano School Pedagogy and Performance*, King's College London, 2016 (Unpublished doctoral dissertation), 69.

<sup>499</sup> Christopher Barnes, (ed.), *The Russian Piano School: Russian Pianists & Moscow Conservatoire Professors on the Art of the Piano*, Kahn & Averill Publishers, London, 2008, xvii.

<sup>500</sup> Konstantin Zenkin, нав. дело, 101.

Рубинштајнов концепт конзерваторијума „новог типа“ као институције која ће пружати не само знање о уметничкој вештини, већ обухватно музичко образовање, подразумевао је, како Асафјев наводи, „задатак претварања конзерваторијума у центре музичког образовања, науке и извођаштва, и у оквиру њих, формирање ‘новог слоја - музичара-уметника’“<sup>501</sup>, постављајући тако већ по његовом оснивању „темеље образовано-концертно-просветитељској и извођачкој делатности Конзерваторијума“<sup>502</sup>, каква ће се трајно и задржати. Изузетних организаторских способности и методичког дара који су се огледао и у састављању наставних програма као првих прецизно дефинисаних прописа педагошког деловања већ 1867. године, Николај Рубинштајн је поставио смернице развоја образовног система на овој институцији. Такође, колико својим примером, толико и у одабиру наставног кадра, он је наглашавао неопходност постојања синтезе концертне и педагошке праксе, која ће постати стандард не само на руским високообразовним институцијама већ и у ширем контексту. Управо ова карактеристика допринеће чвршћем сједињавању практичних и теоријских области које ће кроз индивидуалне доприносе у виду писаних методичких расправа и приручника истакнутих педагога међуратног периода попут Голденвајзера, Нејгауза и Фајнберга уобличити, али и додатно развити принципе јединственог образовног система руске, односно совјетске пијанистичке школе XX века.

### *3.1.3. Совјетска пијанистичка школа до Другог светског рата*

Историјски посматрано, совјетска пијанистичка школа представљала је наставак руске традиције у новим политичким условима који су се стекли након Октобарске револуције 1917. године. Премда суштинских идентитетских разлика у односу на до-револуционарно доба у пијанизму није било између осталог и из разлога што су актери како на сцени тако и у педагогији остали исти (изузимајући један број оних који су непосредно пре и после Револуције емигрирали из Совјетског Савеза), новина се првенствено односила на промену оквира деловања проистеклих из нових, социјалистичких принципа „стандардизације“, а који су подразумевали институционалну реорганизацију и доградњу образовног система. Успостављен још у

---

<sup>501</sup> Јасмина Јанковић, нав. дело, 507.

<sup>502</sup> Исто, 508.

XIX веку кроз приватне школе, затим курсеве у организацији испостава Руског музичког друштва, те коначно делатношћу два конзерваторијума, у периоду након 1917. године, систем образовања се трансформише према једнообразном моделу, успостављањем вишестепене организације која је укључивала десет година учења музике на школском нивоу, те пет година на конзерваторијуму (уз додатну диференцијацију школског нивоа оснивањем специјалних школа)<sup>503</sup>. Овај процес, био је праћен и симултаним ширењем мреже институција, односно њиховим покретањем широм Совјетског Савеза.<sup>504</sup> Судаћи из угла каснијих домета руске педагогије, овакво *реструктурирање* образовног система је уз стандардизацију самих курикулума који су обезбеђивали методичко уједначавање приступа преношењу знања и вештина,<sup>505</sup> несумњиво представљало позитивну тековину, дајући снажан замајац даљем развоју педагошких постигнућа остварених до Револуције.

Дисперзован по дубини новоорганизованог друштвеног ткива, пијанизам је доживео још један степен „демократизације” након оног из 1860-их, функционализујући се у правцу афирмације идеологије просперитета и ширења музичке културе, односно, остварења (у новом времену потенциране) „педагошке“ функције уметности. Тежња совјетске културне политике ка стварању уметности која непосредним језиком одражава нову, прогресивну социјалистичку стварност, у основи је значило реафирмисање реалистичких постулата већ чврсто фундираних у руској уметности XIX века. Осим у стваралаштву, нова идеологија је свој одраз нашла и у извођачким музичким праксама, у којима су се као императиви наметнули јасноћа, прегледност и свакако „реализам” у тумачењу материјала, засновани на потреби за верном репродукцијом интенција оних композитора који су били позитивно валоризовани,<sup>506</sup> што имајући у виду реалистички дискурс Антона Рубинштајна као

---

<sup>503</sup> Stanley D. Krebs, *Soviet Music Instruction: Service to the State*, *Journal of Research in Music Education*, (Autumn 1961), 83.

<sup>504</sup> До 1958. године у Совјетском Савезу деловало је 1200 музичких школа и 23 конзерваторијума укључијући Институт Гњесин у Москви. Наведено према: Исто, 86–87.

<sup>505</sup> Описујући организацију наставе у совјетским школама, Алберта Лоу и Харолд Приор управо наводе да је педагошка методика почела да се примењује универзално на начин да ученици одговарајућег степена савладавају исте ствари очекиваном брзином и на истим методичким основама у било којој институцији у земљи. Више о музичком образовању у Совјетском савезу у: Alberta Lowe and Harold S. Pryor, *Music Education in the Union of Soviet Socialist Republics*, *Music Educators Journal* (45), 6/1959, 28–32.

<sup>506</sup> Поулина Ферклаф наводи: „Иако се чини да овај репертоар у почетку стоји изван главне зоне сукоба западног/совјетског модернизам, ниједна музика није сматрана идеолошки неутралном у Совјетском Савезу, а композитори попут Ј. С. Баха, Моцарта и Бетовена морали су да прођу одређени степен политичке контроле. У неким случајевима, као са ренесансном и барокном духовном музиком, на крају су уведене забране како би се онемогућило даље извођење, док је Моцартов Реквијем могао да се изводи током читавог совјетског периода (...) Рецепција великих личности из западне музичке историје као што

оснивача школе, али и укупни статус реалистичке уметности у Русији свакако није представљало новину ни за извођачки контекст. Међутим, премда је и поред спољашњих регулаторних стега „индивидуални глас” унутар совјетског пијанизма и те како имао постојаност, може се констатовати да су припадници совјетске школе од генерације Александра Голденвајзера, Самуила Фејнберга и Хајнриха Нојхауза, преко Марије Јудине и Владимира Софроницког, до Лева Оборина, Свјатослава Рихтера, Емила Гилелса, Владимира Ашкеназија и Михајла Плетњова, у основи били уметници који су – кореспондирајући са глобалним духом времена – говорили језиком који није био готово нимало одмакнут од језика који је развијан на Западу као модернистички. Важно је у том погледу нагласити да су – колико и модернистички интерпретатори били концентрисани око идеологије оригиналности или напретка – совјетски извођачи из другачијег идеолошког залеђа једнако креативно учествовали у конституисању пијанизма као уметничке праксе засноване на високим и самореферентним естетским вредностима.

### 3.1.4. Екскурс о односу модернизма и соцреализма у совјетској пијанистичкој пракси

Питања сложених односа модернистичких и соцреалистичких принципа музичког стваралаштва у XX веку, чине се још израженијим у пољу извођаштва, посебно када се има у виду управо наведена близина идеолошких премиса на којима су грађене поетичко-естетичке основе музичке интерпретације унутар обе стилске парадигме. Ова проблематика, која је већ позиционирана као предмет широких музиколошких разматрања, указује се далеко подложнијом дискурзивним

---

су Бах, Бетовен и Вагнер, од највећег је значаја у процени како је совјетска култура еволуирала свој одговор на западне музичке традиције које су још увек доминирале руском концертном двораном. Пошто су креатори политике игнорисали милитантне позиве да се одбаци култура настајала пре 1920-их, најхитније питање је било како буржоаску западну уметничку музику треба посматрати: као неопходну фазу у историјском напредовању ка социјализму; као анахрону и безначајну, или као драгоцену реликвију коју треба чувати и делити са масама?“ В. у: Pauline Fairclough, *The Performance and Reception of Eastern Classical Music in Soviet Russia*,

<https://gtr.ukri.org/projects?ref=АН%2FI000828%2F1#/tabOverview>, приступљено 14.03.2021. Михаел Фокс наводи: „Током 1920-их постао је све сложенији систем пред- и пост-издавачке евалуације, која је укључивала безброј партијских и државних агенција, од којих је *Главна управа за књижевност и штампу* (Главное управление по литературе и издателств) била само најдиректније укључена у процес цензуре, те у ширем смислу, представљала један од најраспрострањенијих и свакако најинституционализованијих облика партијске државе.“ Више о цензури у Совјетској Русији током 1920-их у: Michael S. Fox, *Glavlit, Censorship and the Problem of Party Policy in Cultural Affairs, 1922-28*, *Soviet Studies* (44), 6/1992, 1045–68. <http://www.jstor.org/stable/152329>.

спекулацијама онда када се односи на питање извођачког интерпретирања (немиметичке и аутореференцијалне) инструменталне музике, него што повода за дискусију о њој дају претпостављене стилистичке разлике између интерпретација оствариваних у модернистичком и соцреалистичком уметничком контексту. Стваралачка усмерења совјетских композитора попут Прокофјева и Шостаковича чији су опуси грађени на наизглед „клизавом“ терену омеђеном с једне стране задовољавањем доктринираних захтева за уметношћу одговарајућег профила, те слободом креативног изражавања с друге стране, у овом погледу посебно могу бити репрезентативна. Како Весна Микић истиче: „ако се узме у обзир контекст у којем су стварали, па и заправо до краја недефинисани официјелни ставови о томе каква би требало да буде права музика соцреализма, односно које би традиције један композитор требало да се клони/придржава, постојале су и различите могућности за субверзивне уписе аутора који су стварали у таквој култури, док су на површини њихова дела удовољавала прописаним захтевима.“<sup>507</sup> Управо је тако блискост стилских и естетичких аспеката неокласицизма и соцреализма – евидентна између осталог у заједничкој интенцији ка симплификованом музичком језику оствариваном сличним изражајним средствима кроз центрирање тоналности, те коришћење чврстих формалних модела – за совјетске ауторе била погодна околност за „прескакање“ наметнутог стилског оквира и практиковање стваралачке слободе без видљиве конфронтације са доктринарним ставовима културне политике. Разуме се, овакав стилистички маневар могао је бити остварен готово искључиво у оквирима инструменталне, односно апсолутне музике, што је и представљало повод Шостаковичу да се након скандала изазваног после приказивања опере *Лејди Магбет Мценског округа* од 1934. године првенствено окрене инструменталним жанровима, као сигурном и од идеолошке критике заштићенијем „прибежишту“.

У овом светлу могла би се разматрати и позиција совјетских извођача, који су, под дискурзивно прилично не прецизираним захтевима према обликовању музичке интерпретације, реализовали своје праксе. Захтев за „приказивањем стварности у њеном револуционарном развоју“ које Андреј Иванович Жданов прокламује на *Свесавезном конгресу совјетских писаца* 1934. године имао је универзално значење које се односило на све уметности, али је у пракси примену имао искључиво на оне дисциплине које сходно природи свог медија јесу или нису морале да остварују

---

<sup>507</sup> Vesna Mikić, нав. дело, 96.

миметичко посредовање стварности. Оштрица усмерена ка свим модернистичким и авангардним ликовним или књижевним поетикама које су од краја XIX века свој израз градиле на ларпурлартистичком развијању аутореференцијалности и естетске аутономије била је у том смислу недвосмислено јасна и посебно наглашена. Међутим, начин инкорпорирања наведених идеолошких поставки у инструменталну извођачку праксу, остао је прилично недефинисан, што се у датим околностима испоставило спасоносним за одбрану аутономије музичког извођаштва као уметничке дисциплине у совјетском контексту.

Разлози за овакву, рекло би се слободну позицију извођаштва под стегама идеолошких матрица могу се, наиме објаснити и теоретизацијом специфичног односа музичке перформативности и самог концепта мимезиса. Пре свега, потребно је указати да је у контексту наведеног идеолошког дискурса у уметности соцреализма миметичност функционализована као принцип остваривања (у стилистичком смислу) *реалистичког* репрезентовања вануметничког, спољашњег објекта, појаве или идеје као [саме] теме уметничког дела. Шуваковић наводи да по Карелу Тајгеру „теоретичари социјалистичког реализма дефинирају и постулирају реализам као точно [sic!] приказивање и тумачење занимљивих, прије свега социјално значајних и типичних реалности, као давање вриједности и политички сврховитог садржаја.“<sup>508</sup> Узимајући у обзир то да је у пољу музичког извођаштва *реалност* и *садржај* музичке интерпретације управо само музичко дело као објекат мимезиса, постојаност мимезиса би се у музичком извођаштву могла концептуализовати на макар три могућа нивоа: 1) у најопштијем смислу музичка интерпретација се већ у својој бити заснива и остварује на репродукцији музичког текста-као-дела, тиме што га „приказује“, изводи, заступа, предочава...;<sup>509</sup> 2) музичком интерпретацијом изводи се звучна карактеризација дела постављеног у запису, односно остварује мимезис специфичног, иманентног карактера музичког дела; 3) музичка интерпретација као звучна материјализација (мимезис) текста-као-дела може се изводити на различитим нивоима естетске сложености (музичка интерпретација је естетски варијабилна). У сва три описана случаја, чињеница је да у пољу инструменталне музике самих ванмузичких садржаја као предмета интерпретације нема (осим уколико дело нема специфичан програмски

---

<sup>508</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik...*, 582.

<sup>509</sup> Што свакако имплицира феноменолошко гледиште о подвојености музичког дела између његове егзистенције у запису и у звуку.

карактер који се за сада издваја из дискусије) и да се стога миметичност увек остварује у затвореном, аутореференцијалном односу: дело у запису – дело у звуку.<sup>510</sup>

Узимајући у обзир да се идеолошке забране и цензуре совјетске културне политике нису значајније реперкутовале на питање пијанистичког репертоара који је, макар у пољу канона (односећи се на стваралаштво до авангардних појава XX века) остао углавном неокрњен<sup>511</sup>, основно питање начина остварења идеолошки прихватљиве звучне транспозиције музичког дела била је регулисана истим постулатима који су били наметани и самим стваралачким праксама – реалистичка презентација, формална прегледност, уравнотеженост израза и ниво уметничког говора примерен широким масама. Садржаји вредни приказивања морали су стога бити како Шуваковић наводи „представљени у опште разумљивом облику који је подређиван садржају, да би публици пренели мисли уметника, његово емоционално ангажовање, техником која сведочи о уметничковој вештини.“<sup>512</sup> Узимајући у обзир ове императиве, те сагледавајући их кроз призму напред понуђених концептуализација миметичких условљености и потенцијалности музичке интерпретације, долази се до закључка да би у конкретном смислу, реалистичка презентација једног експресионистичког дела (попут, рецимо *Пете сонате* Александра Скрјабина) нужно требала бити „истинито“ обликована истоветним, експресивним изражајним средствима који су стилски садржани у самом делу, односно оном гестиком и експресијом која је претпостављена самом структуром самог дела у запису. Ова теза свакако, изводи се из визуре реалистичког дискурса из које сам језик музичког дела предефинише интерпретативну стилистику. Међутим, може се рећи да су се управо на овом принципу и сусретале соцреалистичке интенције за интерпретативним подређивањем садржају музичког дела и модерничке поставке оваплоћења његове аутентичности.

Питање „опште разумљивости“ реалистичке презентације садржаја, у пољу музичког извођаштва је стога чини се увек било утопистичко, дискурзивно ограничено, те више проистицало из избора репертоара него могућности стилистичког прилагођавања или поједностављивања комплексних музичких садржаја. Уосталом, каквим би се интерпретацијама позних клавирских соната Бетовена или касних дела Скрјабина могло изаћи у сусрет соцреалистичким захтевима за јасноћом и

---

<sup>510</sup> Спољни идеолошки захтев за интерпретирањем одређене, стилски пожељне литературе, могао би се тичати одређења самог садржаја интерпретације, такође не би променио суштину овог односа.

<sup>511</sup> Види фус-ноту 56.

<sup>512</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik...*, 582.



разумљивошћу намењеној масовној публици? Пијанистичка пракса Владимира Софроницког у којој је Скрјабинов клавирски опус имао централно репертоарско место најбољи је пример закључака који се овом приликом сугеришу, превасходно имајући у виду да је управо екстревртна природа његових интерпретација музике овог композитора не само позитивно валоризована у критичарском и музиколошком дискурсу совјетске епохе<sup>513</sup> већ је кроз обимну дискографску продукцију под контролом државе и одликовањима пијанисте, постављана на пиједестал вредности совјетског извођаштва. О непостојању суштинских естетичких разлика између интерпретација „вођених“ идеологијама модернизма и соцреализма, може управо на практичан начин посведочити разумевање и прихватљивост интерпретација совјетских пијаниста на Западу, што важи и у обрнутом случају. Пример победе америчког пијанисте Вана Клајбурна (Van Cliburn) на Конкурсу Чајковски у Москви 1958. године могао би се поставити као студија случаја и пример релативизације поларизованих поставки реалистичког и модернистичког извођачког модела у пијанистичкој уметности XX века.<sup>514</sup> Након завршених студија у класи Розине Левин на Џулијарду у Њујорку, Клајбурн је постао први Американац који је у интернационалном контексту остварио овако високо постигнуће, посебно када се има у виду да је оно извојевано на тлу које баштини далеко већу и садржајнију традицију пијанистичке уметности, али и иза „Гвоздене завесе“ у времену најзаостренијих односа Сједињених Држава и Совјетског Савеза. Према је Клајбурн након такмичења, у Вашингтону био дочекан попут националног хероја чији је успех тумачен као прва симболична победа Америке у ери Хладног рата<sup>515</sup>, његове интерпретације ни на који начин у Москви нису биле препознате као „формалистичке“ или једноставно унутар америчког институционалног залеђа идеолошки другачије обликоване.

---

<sup>513</sup> Алексејев посвећује значајну пажњу Софроницком у својој књизи *Историја пијанистичке уметности* потврђујући високо вредновање његових доприноса у укупном музичком дискурсу унутар Совјетског савеза. Више у: Александр Дмитриевич Алексеев, нав. дело, [https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev\\_ifi3.htm](https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi3.htm).

<sup>514</sup> Борис Гројс (Boris Groys) понудио је могућност теоријске релативизације строгог раздељивања две парадигме указујући на аспекте прожимања модернистичког и соцреалистичког дискурса. Наиме, настојећи да преосмисли однос социјалистичког реализма и модернизма, дискурзивно постављених као антагонистичких пракси, он саопштава инспиративно виђење да „соцреализам, и тоталитарна уметност уопште, није [представљала] ништа друго до остварење плана авангардистичке (модернистичке уметности), чији је идеал [био] потчињавање читаве стварности експериментално безобразном прозрењу уметника“, додајући тако да је „Стаљин [као једини уметник епохе] остварио оно о чему су маштали Хлебњиков, Мајаковски, Мејерхољд, Маљевић: да претворе живот у уметничко дело.“ Михаил Епштејн, *Постмодернизам*, Београд, *Zepter Book World*, 2008, 59.

<sup>515</sup> Водећи амерички магазин *Тајм (Time)* на насловној страни издања од 19. маја 1958. године, објавио је портрет Клајбурна уз коментар „Тексашанин који је освојио Русију“.



Илустрација: Ван Клајбурн са Емилом Гиљелсом након победничке инаугурације у Москви (лево) и свечани дочек Клајбурна неколико дана касније на улицама Вашингтона (десно), 1958.

### 3.1.5. Студија случаја: Марија Јудина – Модернизам у социјалистичком окружењу

Један од најизразитијих модернистичких ставова с почетка века био је испољен у пијанизму Марије Јудине (Марија Вениаміновна Јудина, 1899–1970), која је међутим, више због својих идеолошких ставова, него због саме естетике клавирског израза стекла статус *enfant terrible-a* совјетске музичке сцене. Позиција Јудине ипак специфична је не само у контексту Совјетског пијанизма, већ и целокупне пијанистичке уметности средине XX века. Интерпретативним концептима који су зрачили несвакидашњом оригиналношћу, као и својим укупним животним ставовима, Јудина је репрезентовала вероватно најснажнији индивидуални глас совјетског ере, начинивши већ на почетку каријере радикалан рез у односу на традицију одликован авангардним<sup>516</sup> квалитетом. Интензитет њеног модернистичког иступа из националног извођачког канона кореспондирао је са оним који је у немачком контексту током треће и четврте деценије остваривао Вилхелм Бакхауз, представљајући једну од референтних

---

<sup>516</sup> И сама Јудина је себе сматрала авангардним уметником, о чему сведочи Шостакович у својим мемоарима, у: Solomon Volkov, *Testimony: The Memoires of Dmitri Shostakovich*, Harper & Row, Toronto, 1984, 52.

тачки преламања токова у пијанизму с почетка XX века. Сагледавана унутар ригидног совјетског контекста, пијанистичка пракса Јудине праћена њеним реакционарним ставовима, зрачила је субверзивношћу у односу на владајућу доктрину, што је у репресивно устројеном систему остављало последице и на плану њеног професионалног деловања.

Исходишта јединственог израза Марије Јудине могу се пронаћи већ у периоду проведеном на Конзерваторијуму у Санкт Петербургу на којем је, неуобичајено за дато време, између 1912. и 1921. године променила више клавирских класа стичући у њима различито интонирана знања руске пијанистичке школе. Започевши студије код Ане Јесипове, а настављајући их код Владимира Дроздова, те Феликса Блуменфелда, Јудина је дипломирала у класи Леонида Николајева (Леонид Владимирович Николајев)<sup>517</sup> са Златном медаљом и наградом са именом Антона Рубинштајна. Ширина њених интересовања која су превазилазила границе музичке уметности, исказана је и кроз похађање филозофско-историјског одсека Петроградског универзитета као и студијама теологије, што је оставило значајних одраза на њену уметничку праксу, репрезентујући пијанистички пре духовни него прагматично-реалистички став у односу на естетичка и поетичка питања извођаштва. Њено педагошко деловање започето на Конзерваторијуму у Петербургу 1923. прекида се 1930. године управо због испољавања религиозних погледа, услед чега бива приморана да рад настави у Тбилисију (1932–1934) где се, међутим, из истих разлога не задржава дуже време. Године 1936. долази у Москву у којој захваљујући ангажману Софроницког добија класу клавира најпре на Конзерваторијуму на којем остаје до 1950, а потом и на Институту Гњесин, одакле је такође прогоне 1960. године. Турбулентан професионални пут одредио је Јудину као једног од „меких“ дисидената совјетске епохе, предодређујући јој несталан однос према носиоцима културне политике – од прогнаника, до (у одређеним периодима) подобног уметника који је својим наступима на фронту и за време опсаде Лењинграда 1943. године извршавао „патриотску дужност“, предодређујући тиме и промену рецепције њеног деловања. Како Јасмина Јанковић преноси, „Сви који су је критиковали за ‘безидејност и политичко слепило’, одједном су почели да је хвале, признавајући да је њена уметност ‘политички коректна’ и ‘актуелна’.“<sup>518</sup> Ипак, да ове промене односа власти нису биле последица

---

<sup>517</sup> Леонид Николајев (1878–1942) студирао је на Конзерваторијуму у Санкт Петербургу у класи Сергеја Тањејева. Међу његовим студентима били су Владимир Софроницки и Дмитри Шостакович.

<sup>518</sup> Јасмина Јанковић, нав. дело, 651.

прављења било каквих уметничких компромиса од стране саме Јудине, потврђују већ њени први послератни снимци који презентују исту врсту бескомпромисног става, те извођачке постулате какве је заступала и пре рата. Стога би се променљивост политичких погледа према уметници пре могла тумачити као повремено занемаривање њених авангардних идеја у корист истицања друштвеног ангажмана поздрављеног и од самог Стаљина који је, парадоксално у односу на дату поетику, гајио посебан афинитет према њеном пијанизму.<sup>519</sup> Индикативно је ипак да је првенствено захваљујући неупитној уметничкој величини и свакако афирмативном пријему од стране публике и стручне јавности, Јудина успевала да одржи каријеру концертног уметника све до краја живота. Такође, требало би констатовати и да је рецепција, односно презентација њеног деловања унутар музиколошког дискурса нужно пратила политичку климу, што је утицало да њена дисидентска страна буде пренебрегавана чак и у постхумно објављеним радовима сакупљеним у монографији<sup>520</sup> објављеној крајем 1970-их, постајући предмет интересовања тек током деведесетих година прошлог века.

Репертоарске оријентације Марије Јудине само су потврђивале њену авангардну позицију, што тек делимично може да ослика и њена дискографија<sup>521</sup>, у највећој мери сачињена од снимака у продукцији *Мелодије*. Поред фокуса који је постављала на канонска дела музичке историје, Јудина је посебан афинитет исказивала за савремену музику, посебно Стравинског, Бартока, Шенберга, Берга, Веберна, Хиндемита, Прокофјева и Шостаковича, док њени контакти са прогресивним ствараоцима епохе попут Кшенека, Булеза, Месијана, Штокхаузена, и Ксенакиса,<sup>522</sup> те интересовање за њихову музику само изоштравају представу о њеном уметничком сензибилитету.<sup>523</sup> У основи оваквих интересовања налазио се изражен интелектуални став, испољаван у озбиљности и, може се рећи, за Јудину карактеристичној строгости у тумачењу музичког дела, представљајући искорак из дуге традиције реалистичког стила музицирања негованог у националном контексту и у времену у којем је и сама живела. Хладан, аскетски израз, међутим, поседовао је богати колористички дијапазон који је

---

<sup>519</sup> Више о односу између Стаљина према уметности Марије Јудине говори Соломон Волков у књизи *Сведочанство: Мемоари Дмитрија Шостаковича*. Solomon Volkov, нав. дело, 193–194.

<sup>520</sup> С.В. Аксюка, Мария Вениаминовна Юдина – статњи воспоминания материалы, Издательство "Советский композитор", Москва, 1978.

<sup>521</sup> Комплетна дискографија Марије Јудине која укључује и некомерцијалне снимке живих и радијских извођења доступна је на линку: <https://rec.music.classical.recordings.narkive.com/NUmCu0hT/yudina-s-complete-discography>, приступљено 25.05.2021.

<sup>522</sup> Наведено према: Adam Behan, The Pianist Who Killed Stalin, <https://van-magazine.com/mag/maria-yudina/> приступљено 25.05.2021.

<sup>523</sup> Јудина је имала и живу преписку са Михаилом Бахтином и Александром Солжењичиним.

представљао повезницу са школом од које је Јудина била колико дистанцирана, толико и у интерференцији са њом. Веза са пијанистичким залеђем из којег је потекла потврђивала се такође у снажној емоционалности која је, премда лишена романтичарског замаха, ипак излазила на површину кроз експресивне гестове којима је Јудина отелотворавала своје музичке идеје. Експресија је међутим, у њеном пијанизму увек била укалупљена чврстом тонском и ритмичком арматуром, те је традиционалну разбарушеност звука замењивала једноставним и језгровитим пројекцијама готово у граниту исклесаног звука.

Њено одушевљење радовима совјетског графичара и сликара Владимира Фаворског (Владимир Андреевич Фаворский 1886–1964), посебно његовим смислом за сведено ликовно посредовање психолошких стања личности, односно објективизацију сликаних призора, могло би осим разоткривања стваралачких интерференција између двоје уметника евидентних у по много чему аналогним начинима изражавања, појаснити и стилске особености пијанизма Марије Јудине. Како је Владимир Крастин приметио:

„Ови радови [Фаворског] најчешће преносе једно емоционално стање, по уметниковом уверењу, најкарактеристичније за јунака или за ситуацију. Али каква сврсисходност, краткоћа и снага у преношењу датог стања! (...) Очигледно је да су декоративност и потрага за лепотом подједнако туђи таквом размишљању; јасно је и да у овако усмереном стваралаштву важну улогу игра изузетно концентрисана креативна воља, чија енергија, акумулирајући се у процесу рада на концепту, добија велики, емоционалан набој. У својим изјавама М. В. Јудина цитира речи Фаворског о стварању чија је основа мисао оличена у материјалу. Зар ове речи не звуче као стваралачки кредо саме Марије Вениаминовне? Заиста, у монументалним, лаконским линијама њене уметности открива се и концентрација свих изражајних средстава (...) ништа мање него у делима Фаворског њене интерпретације откривају интеракцију императивне формативне мисли и високе емоционалне напетости.“<sup>524</sup>

---

<sup>524</sup> С.В. Аксюка, *Мария Вениаминовна Юдина – статьи воспоминания материалы*, Издательство "Советский композитор", Москва, 1978, 190.



Владимир Фаворски, *Мртва природа*, дрворез, 1919.

Дате одлике могле би се репрезентовати управо графиком *Мртва природа* Владимира Фаворског на којој карактеристична чврстина цртежа одаје убедљив утисак конструктивистичког начина мишљења, али и одсуства потребе за естетизацијом призора који се приказује. Ритмика распореда и положаја објеката укрупњена је упадљивим одсуством заобљених линија (осим у случају упијача мастила), док економичност поступака у начину сенчења готово да призива кубистички утисак и истиче доминацију аутономне логике ликовног говора над самом миметичношћу приказа.

Конструктивистички приступ у звучном обликовању дела, евидентан је у готово свим сачуваним интерпретацијама Јудине, те – свакако атипично за извођачки контекст из којег потиче и унутар којег развија своју праксу – сведочи о чистој музичкој логици као креативном принципу који је код ове уметнице био ослобођен градивне симбиозе са изражајним својствима самог инструмента, иначе као што је раније предочено толико потенциране од краја XIX века управо у руској школи (богат дијапазон звучних потенцијала модерног клавира као да није у фокусу Јудине). Њен конструктивизам тиме је, могло би се констатовати, антиципирао Гулдову (Glenn Gould) пијанистичку стилистику која својом издвојеном позицијом у другој половини века управо потврђује јединственост оваквог приступа у укупном историјском контексту. Премда би се конструктивистички концепт са једнаком убедљивошћу могао илустровати било којом интерпретацијом Марије Јудине, чини се да је он најтранспарентније био манифестован у тумачењу дела Ј. С. Баха, и самих сазданих на блиским стваралачким принципима. Њена интерпретација *Хроматске фантазије и фуге* BWV 903<sup>525</sup> нарочито је репрезентативна, јер открива и особен однос који је успоставила према музичком тексту. Наиме, писана у импровизаторско-виртуозном маниру Баховог кетенског периода, *Фантазија* у средишњем одсеку изворно<sup>526</sup> садржи искључиво хармонски „костур“ записан у акордским низовима какви се, уз одговарајуће издавачке напомене,

<sup>525</sup> Снимак начињен 1948. године доступан је на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=WN0wJdo71pM> приступљено 25.05.2021.

<sup>526</sup> Аутограф дела није сачуван, док се укупно шеснаест копија начињених током Баховог живота међусобно разликују управо у погледу записа Фантазије.

углавном презентују у уртекст издањима<sup>527</sup> дела. Јудина, међутим, доноси сопствену импровизацију која потенцира развијање фигурираног мелодијског цртежа, којим уместо хармонског застајања (код Бузонија сугерисан ознаком *Quasi Organo*) наставља експресиван развој музичког тока. Наглашено бржи темпо и оскудна педализација доприносе готово материјалистичкој опипљивости звука у поређењу са истраживањем колористичких претапања сукцесивно разлаганих хармонских функција у нешто ранијем извођењу Едвина Фишера<sup>528</sup> (по Бузонијевом аранжману). Сведочећи о пијанистичкињиним концертним интерпретацијама овог дела, Крастин истиче да:

„У извођењу Јудине *Фантазије* свуда преовладава жеља за стварањем јасно оцртаних, као уклесаних, декламаторских линија, а текстурно збијање представља акценат на тренуцима највећег интензитета ових линија. Важну улогу у томе имају и истовремени успони динамичког нивоа, који су једна од главних компоненти тог начина извођења.“<sup>529</sup>

Јасно усмерене мелодијске линије које не подлежу агогичким растезањима, експресивна динамика која је пре у функцији постизања пластичке димензије звука него исказивања емоционалног доживљаја, те одсуство педалног сенчења репрезенти су модернистичког израза који је у основи код Јудине увек имао наглашен аисторијски карактер. Једнако удаљена од академизма колико и од загледаности у историју, Јудина је извођењу приступала без интенције за стилски адекватном реализацијом музике прошлости. Једини путоказ ка „истини“ дела (за којом је трагала управо еманциповањем интерпретације као отиска мисаоног процеса над произвољним извођачким уписом, манифестујући у томе јасну модернистичку позицију), за Јудину је представљао партитурни запис којег се придржавала уз висок степен његовог поштовања (у поређењу са стандардима какви су важали до средине прошлог века). Ипак, снага индивидуалности није подлежала фетишизовању текста, те су слободе у тумачењу темпа, и свакако њене експресивне звучне пројекције задатих динамичких ознака несумњиво постојале, али пре као последица пажљиво осмишљених поступака

---

<sup>527</sup> Петерсово издање из 1920. године је једно од првих која су презентовала уртекст верзију дела. Занимљива је редактура Франца Листа која као и она из пера Ернста Наумана задржава акордску слику, али и уноси напомену да одговарајући одсек треба изводити арпеђирано уз приложене агогичке и динамичке назнаке, док Ханс фон Билон у свом издању, без додатних напомена, оригиналне акорде замењује расписаним разлагањима, па и њиховим мотивским разрадама уз обилну примену педала на фону сваке хармонске функције.

<sup>528</sup> Снимак Едвина Фишера из 1931. године доступан је на линку: [https://www.youtube.com/watch?v=r6\\_j4hkNNJQ](https://www.youtube.com/watch?v=r6_j4hkNNJQ), ориступљено 25.05.2021.

<sup>529</sup> С.В. Аксюка, *Мария Вениаминовна Юдина – статьи воспоминания материалы*, Издательство "Советский композитор", Москва, 1978, 191.



него извођачке спонтаности, које у случају Јудине готово да и није било. Њена интерпретација *Клавирске сонате* у Бе-дуру, Д 960 Франца Шуберта могла би се поставити као изразит пример Јудиног модернистичког начина обликовања музичког тока, односно настојања да се кроз минуциозно конципирање сваког појединачног сегмента форме оствари рационализација извођачког чина, те постави оригинално тумачење управо једног комплексног и разуђеног дела које свакако већ по себи изискује високо прифилисан слушалачки афинитет. Јудина, тако, лирско расположење прве теме назначено темпом *Molto moderato* (~90) преображава у суздражно, делом мистиком проткано отварање дела уз упадљиво нижи темпо (*Lento*, ~50) који спорошћу излагања мотива добија речитативни карактер! Маркантно ремећење легато кретања остварено је упадљивим стакато изведеним репетицијама тона *ef* у фигурацији која повезује два почетна двотакта (и касније). Прва тема на тај начин добија недвосмислену функцију увода, али и особено музичко значење које се прекида наступом друге теме у готово дупло бржем темпу *Allegro* (~100–104!) стварајући снажан контраст у расположењу. Стварањем чврсте поларизације која пре наводи на бетовеновски начин градње сонатне форме – а који Јудина потенцира и чврстином самог звука (шеснаестинска фигурација у пратњи друге теме изведена је у изразитом артикулату) – изграђена је основа за даљи динамизам који ће се остваривати у смењивању два контрасна принципа – статичног и динамичног. У развојном делу тако, статичан принцип ће кроз повратак основне теме изложене у темпу *Lento* (~50) и у једва чујној *ppp* динамици у дисканту доживети својеврсну звучну, а тиме и смисаону трансценденцију. Зрачећи дубоком продуховљеношћу и готово религиозним карактером<sup>530</sup> овако изграђен музички ток ће са приличном убедљивошћу оповргнути, па чини се и обесмислити могућност реалистичког читања Шубертовог дела „прагматичним“ превођењем записа и звук.

---

<sup>530</sup> Овај карактер биће посебно потцртан у другом ставу *Сонате* истим поступцима блиским звучној идиоматици духовне музике.



Пример 30: Франц Шуберт, *Клавирска соната у Бе-дуру*, Д 960 (сегменти), промене темпа одабраних одсека I става у интерпретацији Марије Јудине

The image displays a musical score for Franz Schubert's Sonata in B-flat major, D. 960. The score is divided into several systems, each with specific tempo markings and performance instructions:

- System 1:** Marked "Molto moderato" and "Lento ~ 50". It includes a "pp *staccato*" marking and a red box highlighting a passage in the bass line.
- System 2:** Features a "Staccato" marking and a red box highlighting a passage in the bass line.
- System 3:** Marked "Allegro ~ 100-104" and "pp". It includes a "Staccato" marking and a red box highlighting a passage in the bass line.
- System 4:** Marked "articulato" with a green line and arrow indicating articulation across the system.
- System 5:** Marked "Lento ~ 50" and "ppp". It includes a "pedal" marking with a green line and arrow indicating the pedal point.
- System 6:** Marked "pedal" with a green line and arrow indicating the pedal point.

The score is in B-flat major and 3/4 time. The tempo changes are indicated by red text above the staff. Performance markings like "staccato", "articulato", and "pedal" are shown in green. Red boxes highlight specific passages in the bass line across the first three systems.

На сасвим супротном полу модернистичких интенција, антипод аскетизму Јудинове представљао је пијанистички израз Владимира Софроницког (Владимир Владимирович Софроніцкий, 1901–1961) најизраженије надовезан на руску, пред револуционарну извођачку традицију. Концентрисан претежно на стваралаштво романтичарске епохе, као и руских аутора с почетка века, својим емоционално обликованим стилем извођења, највише домете остварио у интерпретацијама дела Шопена, Шумана, Рахмањинова и посебно Александра Скрјабина, поставивши средином XX века својеврсну парадигму тумачења опуса овог композитора. Како Алексејев примећује, Софроницки је једнако успешно репродуковао све аспекте комплексног Скрјабинововог музичког израза, истовремено манифестујући сопствени стил тумачења одликован мишљењем из крупног плана, у великим замасима и колористички богатим тоном.<sup>531</sup> Модернистичко обликовање интерпретације међутим, код Софроницког је препознатљиво по томе што описану емоционалну

<sup>531</sup> Више о извођачкој стилистици Софроницког из угла Алексејева видети у анализи његове интерпретације Скрјабинове *Сонате-фантазије бр. 2*, оп. 19 у: Александр Дмитриевич Алексеев, нав. дело, [https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev\\_ifi3.htm](https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi3.htm).

карактеризацију музичког тока никада не одваја од високог естетског обликовања интерпретације дела које изводи. У интерпретацији Шопенове *Баркароле* оп. 60<sup>532</sup> овај приступ Софроницки јасно манифестује драматуршком организацијом музичког тока који се третира као „наративни ток“, а тиме отвара могућност потраге за смислом Шопеновог музичког „говора“, коју Софроницки реализује разуђеним динамичким и агогичким профилизацијама материјала, те истицањем музичких „поенти“ на крајевима фраза и одсека дела.

Пример 31: Фредерик Шопен, *Баркарола* у Фис-дуру, оп. 60 (т. 32–34)

смиривање претходног карактера  
оваплоћивањем звучних боја

цезура - прекид  
претходног мисаоног тока

промена боје и расположења (епилог претходног сегмента  
музичког тока пре цезуре)

Премда блиске романтичарској извођачкој стилистици у аспектима субјективног емоционалног уписивања у интерпретацију дела, плаховите музичке креације Софроницког увек су израстале из простора чврсто дефинисаног нотним текстом чије базичне границе (мелодијско-ритмички аспект) никада није прекорачивао. Његово настојање да интерпретацију обликује као израз тренутне инспирације и надахнућа, представљао је заправо умеће овог пијанисте да из поштовања чврсте структуре дела извуче максимум интерпретативне слободе, приближавајући се тако идеалу отелотворавања аутентичне композиторове интенције. Управо је музика Александра Скрјабина стога била изванредно поље за манифестацију оваквог пијанистичког израза. Скрјабинов симболистички музички језик, али и поетско-фантазијски принцип мишљења оваплотоили су се у најблиској симбиози са изражајним дијапазоном инструмента којег Софроницки користи у пуној мери. Убедљив опис израза Софроницког дао је Алексејев у анализи његовог извођења Скрјабинове *Сонате-фантазије* оп. 19, где истиче како је:

<sup>532</sup> Снимак је доступан на <https://www.youtube.com/watch?v=G6dKMCofOrE>, приступљно 14.03.2020.

„Пијаниста (...) сјајно приказао пленерски почетак својствен *Сонати-фантазији*. Она се открива већ у експозицији првог става, у својеврсној шароликој перспективи – од пригушених, суморних звукова почетних акорда до сребрних искри арабеских фигурација у горњем регистру завршне групе. Највише од свега, међутим, [плени] осећај доследног отварања просторне ширине, слобода великих хоризоната, која настаје услед све „гласнијег“ пијанистичког дисања (Софроници је о коди говорио као о „мору музике“, желећи да лепотом пејзажа-расположења пренесе стање екстатичног заноса, какво треба да оличи тумач).“<sup>533</sup>

Иако су манифестовали различите видове модернистичког израза, Софроницког и Јудину повезивао је снажан субјективистички приступ конципирању интерпретације музичког дела. Овај субјективизам управо је може се разумети као симптом заокупљености модернистичког уметника понирањем у унутрашњи, психолошки живот представљајући линију континуитета са романтичарском праксом. Она је у случају Софроницког имала утемељења и у материјалности самог клавирског звука који се кореспондирајући са традицијом руске естетике одликовао богатом сонорношћу, док је код Јудине репрезентована снажном, експресивном гестиком.

Насупрот појави индивидуализма међу уметницима који студије завршавају на Конзерваторијуму у Санкт Петербургу<sup>534</sup> из класа Јесипове и Николајева, у Москви се међу новом генерацијом – која на сцену ступа почетком века, а пуну зрелост достиже у међуратном периоду – као најпрепознатљивија обележја почињу кристалисати изражена техничка спрема и готово неизоставна и најчешће експонирана виртуозна вештина. Делатност припадника ове генерације, у првом реду Александра Голденвајзера и Константина Игумнова била је утемељивачка, па и одређујућа за развој совјетске пијанистичке школе, те се ови уметници сматрају стубовима нове педагошке праксе након Октобарске револуције. Ослоњени на традицију руске педагогије XIX века, обојица уметника су као истакнути професори Московског конзерваторијума током неколико деценија вођења класа клавира били носиоци континуитета у националном контексту, што релативизује питање промене парадигме у аспектима технике, а потом и естетике у пијанистичкој пракси совјетског доба. Потекли из класа истакнутих пијаниста претходне генерације, Игумнов и Голденвајзер ће заједно са другим педагозима на Московском конзерваторијуму наставити да унапређују методичке основе развоја технике подижући квалитативне аспекте

<sup>533</sup> Александр Дмитриевич Алексеев, нав. дело, [https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev\\_ifi3.htm](https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi3.htm).

<sup>534</sup> Јудини и Софроницког се по снази испољавања индивидуалног израза придружује и Сергеј Пркоффејев, о чему сведоче тонски записи извожења сопствених дела.

пијанистичке дисциплине која ће по својим донетима заузети централно место на међународној сцени већ пре Другог светског рата.

Александар Голденвајзер (Алекса́ндр Бори́сович Гольденвѐйзер, 1875–1961) завршио је студије клавира код Александра Зилотија и Павела Пабста на Московском конзерваторијуму, након чега је започео пијанистичку каријеру, која је поред солистичких наступа укључивала и ангажман у бројним камерним саставима. Поред тога, посебно значајном, издвајала се његова пракса музичког критичара и писца-теоретичара, што је свакако представљало израз друштвене одговорности уметника као „културног радника“ пред захтевима новог времена. Како Јасмина Јанковић истиче:

„Улога Голденвајзера у формирању совјетске музичке културе је од непроцењивог значаја за руску културу у целини, јер је успео да не раскине са традицијама руске пијанистичке школе, већ да одржи континуитет и на њеним основама изгради музичку културу новог совјетског времена и то у најтежем историјском периоду по културу, пред и после револуције, као и у тешким годинама рата.“<sup>535</sup>

Његова оријентација ка теоријском радом у пољу пијанизма била је, заједно са настојањима Игумнова, пионирска у оквирима совјетске школе, разликујући се од деловања педагога ранијих генерација по континуитету постајући комплементарна извођачкој делатности у пуном смислу. Профил пијанисте-педагога постаће модел рада већине истакнутих совјетских уметника, који су у историјској перспективи доказали да је монолитност совјетског канона грађена у симбиози интензивног извођачког и педагошког деловања. Делећи погледе какве је заступао и Антон Рубинштајн Голденвајзер је у својој педагогији такође инсистирао на пажљивом студирању музичког записа, сматрајући да у њему увек има много више информација него што их извођач увиђа, те да је слободно свирање знатно лакше него придржавање ономе што је написано.

„Држећи се овог принципа и у сопственим свирању, Голденвајзер је такође и од студента очекивао да што тачније прати индикације композитора. У задавању новог дела својој класи, уместо подстицања свирања композиције на индивидуалан начин, од ученика се очекивало да свирају са максималном прецизношћу и да се концентришу на индикације композитора.“<sup>536</sup>

---

<sup>535</sup> Јасмина Јанковић, нав. дело, 676.

<sup>536</sup> Blanc Chun Pong Wan, нав. дело, 72.

Голденвајзеров пијанизам одликовао се избрушеношћу музичких фраза, искричавом виртуозношћу, али и истакнутом интелектуалном цртом обојеном тежњом да се музичко дело представи на прегледан начин и са смислом за одмереност звучних пропорција. Снимак његовог извођења Григових *Лирских комада* начињен 1952. године потврђује наведене карактеристике, али и показује владање контролом тонских пројекција (*Аријета*) и свакако доминацију вокалног начела, у чему се јасно огледају аспекти континуитета.

На истим методолошким позицијама налазио се и Константин Игумнов (1873-1948) ученик Николаја Зверева, а потом Зилотија и Павела Пабста на Московском конзерваторијуму, које је дао не мањи допринос трасирању развоја совјетског пијанизма у првој половини XX века. Настављач руске пијанистичке традиције, Игумнов је емоционални приступ интерпретацији надградио постулатима актуелног времена, те је кантабилност фразирања продубљивао тежњом да се као и у класи Голденвајзера нотни текст ишчита са транспарентном егзактношћу. Његов концертни репертоар је у највећем делу био заснован на остварењима композитора романтичарског доба, али је важно нагласити новину да у одабиру дела Игумнов није био произвољан, већ напротив систематичан, што се може разумети и у контексту задовољавања доктринарних ставова који су од музичког уметника захтевали не само јасноћу излагања, већ и ширење знања о канону. Управо о овоме сведоче и серије концерата на којима је 1930-их година изводио пијаниста изводио дела Бетовена, Листа, Шопена, Шумана, Чајковског, Тањејева, Метнера и Рахмањина<sup>537</sup> представљајући по монографском кључу на сваком концерту по једног аутора заступљеног са његовим антологијским оставрењима. Ово опредељење снажно ће заживети међу совјетским пијанистима, па и унутар дирекне наследне линије у педагогији Игумнова преко Лева Оборина до Владимира Ашкеназија чија га је репертоарско усмерење и дискографско наслеђе поставило међу најобухватније интерпретаторе клавирске литературе у извођаштву друге половине XX века.

Самуил Фајнберг (1890–1962) био је ученик Александра Голденвајзера на Московском конзерваторијуму. Већ на самим професионалним почецима показао је интерес за музику савремених руских композитора – у првом реду Александра Скрјабина и Сергеја Рахмањина, чија је нова дела уврштавао у репертоар који је

---

<sup>537</sup> Јасмина Јанковић, нав. дело, 674.

заснивао на широком спектру литературе од епохе барока до позног романтизма и неокласицизма.

Овај уметник, за кога је Голденвајзер у својим *Дневницима* забележио да поседује „несумњив печат генија”, био је посебно усредсређен на тумачење антологијских дела, што се може тумачити Фајнберговом свешћу да је конструкција канона била колико посао музикологије, толико и саме концертантне праксе. У том смислу, Фајнберг је био један од ретких уметника који су се у времену постепеног ослобађања од виртуозног репертоара романтичарске генерације осмелили да изведу комплетан сет прелудијума и фуга из обе збирке *Добро темперованог клавира* Јохана Себастијана Баха, учинивши то још 1914. године на Московском конзерваторијуму. Оваквим подухватима враћаће се и у каснијем концертном деловању изводећи обимне циклусе попут свих клавијирских соната Бртовена и комплетног клавијирског опуса Роберта Шумана. За разлику од Голденвајзера, Фајнберг је показивао отвореност ка модернијем репертоару, изводећи све сонате Александра Скрјабина, али и дела Прокофјева и Мјасковског.<sup>538</sup> Привржен педагошком раду, као професор на Московском конзерваторијуму, на који је дошао 1922. године заједно са Хајнрихом Нојхаузом те проведши на тој институцији пуне четири деценије, Фајнберг је написао и неколико дидактичних свески из области теорије пијанизма и пијанистичке педагогије. Ови радови сведоче о његовом аналитичком приступу савладавању и интерпретацији дела, који је по Фајнбергу морао да претходи конкретном контакту са инструментом. Одмерен и наглашено суптилан у обликовању музичких фраза, посебну пажњу је као извођач посвећивао јасноћи ритмичког цртежа, као својеврсном скелету унутар којег је вајана складна звучна материја. Управо из ове прецизности ритмичког аспекта, произлази и полетна живахност мелодијског тока, подржана рафинираном педализацијом која не прелази границу стапања хармонских боја, већ напротив, остаје у функцији сенчења и естетског „озвучавања“ музичке фразе.

Други значајни представник совјетске пијанистичке школе у генерацији којој је припадао и Фајнберг, био је Хајнрих Нојхауз (Генрих Густавович Нејгауз, 1888–1964), професор на Московском конзерваторијуму из чије су класе потекли неки од најзначајнијих совјетских пијаниста друге половине XX века, попут Свјатослава Рихтера, Емила Гиљелса, Јакова Зака, Елисо Вирсаладзе и других. Рођен у Кировограду у данашњој Украјини, Нојхауз је једини од четворице међуратних

---

<sup>538</sup> Blanc Chun Pong Wan, 73.

утемељитеља совјетске школе који није изворно потекао са Московског конзерваторијума. Његово пијанистичко знање представљало је амалгам различитих утицаја у чему се потенцијално може тражити универзалност педагошких начела које је изложио у књизи *О умености свирања на клавиру* објављеној 1958. године, али и поставити теза о могућем континуитету страних утицаја на руско-совјетску пијанистичку школу и у XX веку. Клавира је студирао са Леополдом Годовским (Leopold Godowsky) и Хајнрихом Бартом (Heinrich Bart) у Берлину, а дипломирао је на Петроградском конзерваторијуму. Према је током каријере у првом реду највише афинитета исказао за музику Фредерика Шопена у националном контексту посебну пажњу привукао је наступима на којима је 1922. године извео свих десет соната Александра Скрјабина. Његова интенција ка потпуном искоришћавању анатомских предиспозиција извођача имала је изузетних резултата у педагошкој пракси исходећи стварањем технике којом су његови студенти овладавали преношењем максимума своје енергије и карактера на инструмент.

Ступивши на концертну сцену почетком 1920-их у новом идеолошком контексту који се све јасније профилисао и захтевима према уметничким праксама, Нојхауз се својим извођачким стилем који је рефлектовао начела реалистичког израза формираног под утицајем традиције руске уметности XIX века према којој је изградио велики афинитет још у најранијем добу, природно уклопио у нови контекст. Међутим, његов однос према реализму рефлектовао је његово сасвим индивидуално, интелектуално разумевање. Како у својој студији о Нојхаузу наводи Марија Разумовскаја, Нојхаузове године формирања на студијама у Берлину одвијале су се под снажним утицајем романтичарске литературе и идеалистичке филозофије која је темљено формирала његове погледе. У својој аутобиографији Нојхауз тако наводи да је „од детињства [сам] био заражен не само музиком, већ у још већој мери моралом: естетским питањима, питањима достојанства, људских вредности, лепоте човекове душе, духовне величине ништа мање него најлепшом Бетовеновом сонатом.“<sup>539</sup> Интересовање за реализам међутим поеткло је из његовог повезивања концепата *истине* као филозофске категорије (немачки идеализам) и *истине* као циља реалистичког посредовања стварности (руски реализам)<sup>540</sup>. Нојхауз је наиме у реализму видео стилски образац којим може реализовати истину у музичкој

<sup>539</sup> Наведено према: Maria Razumovskaya, Heinrich Neuhaus, A Performer's Views on the Realisation of Music, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (46/2), 2015, 359.

<sup>540</sup> У том погледу Нојхауз је како Разумовскаја примећује у свом писаном дискурсу појам реализма поистивећивао управо са појмом истине (на руском *правда*).

интерпретацији.<sup>541</sup> Овај концепт свакако је уско коресондирао са поимањима каква је у националној традицији заступао Антон Рубинштајн, и Нојхаузово посезање имало је залеђа у већ укотвљеном реалистичком дискурсу који је доминирао руском извођачком праксом. Постојаност реалистичке парадигме међутим управо ће у ширем историјском контексту руског пијанизма бити обезбеђена сменом естетичких критеријумима што у времену када Нојхауз заснива своју праксу очекивано доноси и разлике у обликовању звучне репрезентације *истине* кроз новине у самом пијанистичком изразу и звуку. Његова извођачка пракса у том погледу репрезентује нови модел изражавања који је – иако формиран из другачије перспективе и под утицајем схватања улоге уметности у дискурсу немачког идеализма – прихватањем реалистичких метода изражавања одговарао доктринарним захтевима времена. Реалистички, Нојхаузови интерпретативни концепти су естетску манифестацију добијали кроз упадливо одсуство агогике што му је омогућавало да мелодијски ток организује као низ стриктно уређених и заокружених сегмената. Прилично узак емоционални, али и колористички амбитус слушаоца није одводио ка трансценденцији урањањем у звучне ефекте и агогички „освајане“ поенте. Утисак смисла музичке нарације Нојхауз је градио на чврстом структурирању музичког тока или „опредмећењу“ дела као звучног ту-и-сада објекта, односно на његовој реалистичкој презентацији као манифестацији истините димензије музичког дела.

Једно од првих организованих представљања достигнућа совјетске пијанистичке школе на међународној сцени, догодило се 1927. године када је са Московског и Лењинградског конзерваторијума делегирано троје учесника за надметање на првом издању Конкурса Фредерика Шопена у Варшави. Ово такмичење било је за совјетске педагоге, као и за саму државу, прилика за приказивање резултата напредне совјетске пијанистичке школе и истицање позитивних ефеката социјалистичког културног модела, односно остварене стандардизације педагошких програма и метода. О симболичком значају друштвене саморепрезентације у форми пијанистичке праксе сведочи и тадашња совјетска штампа наводећи у једном чланку да је „грандиозно вече пијаниста остави[л]о [је] оптимистичан утисак: пијанистичка култура СССР биће добро представљена у Варшави. Извођење Шопена наше младежи, појављује се као

---

<sup>541</sup> Maria Razumovskaya, нав. дело, 359.



чврсти доказ општег стања нашег уметничког и културног рада.<sup>542</sup> Поред Јурија Брјушкова, као совјетски делегати на Шопеновом конкурс у учешће су узели још Дмитри Шостакович и Лев Оборин (Лев Николаевич Оборин, 1907–1974) који је, издвојивши се од осталих кандидата, био и победник такмичења. Овај успех, био је изузетно значајан за Оборина који је свега годину дана након завршетка студија у класи Константина Игумнова добио прилику за отпочињање интернационалне концертне каријере, која је међутим, услед политичких забрана (осим пред пољском и немачком публиком пред којом је наступио непосредно по окончању Конкурса) све до 1945. године била суспендована и усмерена на концертирање искључиво унутар Совјетског Савеза, када Оборин започиње и рад на Московском конзерваторијуму. Са делимичним попуштањем репресивних стега након 1953. године, Игумнов је успео да изгради каријеру као солистички и камерни музичар, спајајући их са континуираним педагошким позивом. Раскошно надахнут, пијанизам Лева Оборина је пленио поетичношћу која га је сврставала у ред великих лиричара средине ХХ века. Стриктан према стилским захтевима интерпретираног дела, Оборин је исказао посебан однос према структури дела, делећи је на мање логичке сегменте које је приликом извођења потцртавао микро-цезурама, везујући трајање даха за сваку музичку мисао понаособ.

О континуитету високих постигнућа совјетских пијаниста на међународној сцени већ у међуратном периоду сведочи и пракса Јакова Зака (Јаків Израїлович Зак, 1913–1976) који је професионалну афирмацију започео победом на трећем издању Шопеновог конкурса 1937. године. Ученик Хајнриха Нојхауза на Московском конзерваторијуму, и сам се од 1947. године посветио педагогији уз коју је упоредо развијао концертну праксу посебно у позним годинама широм Европе, Јужне и Северне Америке. По афинитетима, Јаков Зак је спадао у универзалне пијансте, с подједнаким успехом изводећи дела Бетовена, Шопена, Шумана, Листа, Рахмањинова, Рихарда Штрауса и својих совјетских савременика, Прокофјева и Шостаковича, а у невеликој дискографији, сачуване су његове интерпретације појединих дела ових композитора. Израженог темперамента, Јаков Зак је оштром ритмиком кроз клавир проговарао озбиљним језиком ослобођеним лирских заноса, откривајући се као можда један од најмодернијих пијаниста свог времена.

---

<sup>542</sup> С. М. Хентова, Шостакович, в Москве, *Московский рабочий*, 1986, 38. Наведено према: Јасмина Јанковић, нав. дело, 706.

### 3.1.6. Пијанистичке праксе после Другог светског рата

Два аспекта руске, односно совјетске пијанистичке стилистике – виртуозитет и тонски колоризам, зачети крајем XIX века у сусрету европских тековина инструменталног извођаштва и националних музичких идиома, те доведени у јединствену симбиозу на чијем су се темељу током прве половине XX века развили аутентични педагошки принципи и прве пијанистичке поетике које су их примениле у грађењу модернистичких интерпретација, након Другог светског рата добиле су и својеврсна гранања. Како БеиБеи наводи:

„Клавирска уметност руских пијаниста друге половине 20. века уклапа се у два правца: експресивни и графички. Тако у клавирским композицијама извођачи „експресивног правца” изражавају идеју композитора кроз призму његовог духовног света, те [кроз] однос према делу, тражећи га у историјско-филозофској панорами. Пијанисти „сликовитог правца” нам показују идеју дела, његово значење у контексту својих личних професионалних могућности, градећи [индивидуалне] приказе дела.“<sup>543</sup>

Може се констатовати да наведена два усмерења сажимају и сама модернистичка начела интерпретације која су се са једне стране заснивала на могућности репрезентације аутентичне димензије музичког дела било у звучно-фактографском погледу (стилистички коректно озвучавање партитуре) или оваплоћењем смисла (идеје) дела из аспекта савремене извођачке стилистике, односно са друге стране, кроз реконструисање остварења поступцима личних, „креативних“ уписа и генерално слободније звучне пројекције записа.

Уколико би се у општој ретроспективи развоја совјетског пијанизма током протеклог века могле издвојити фигуре чије се уметничке праксе постављају као парадигматске не само за извођачку школу из које су потекли, већ и за пијанистичку дисциплину уопште, онда би то несумњиво били Свајатослав Рихтер и Емил Гиљелс, као репрезенти управо наведених парадигми. Рођени средином друге деценије XX века, каријере су започели пред Други светски рат, да би своје најзначајније успехе остварили у хладноратовској епохи, означавајући доминацију совјетског пијанизма у светском контексту.

---

<sup>543</sup> Zhou BeiBei, Piano Performing Art of Russia: Major Development Trends in the 20th Century, *IRA International Journal of Education and Multidisciplinary Studies* (13/2), Budapest, 2018, 10.

Емил Гиљелс (Еміль Григорович Гілельс, 1916–1982) завршио је Конзерваторијум у Одеси, а постдипломске студије похађао је код Хајнриха Нојхауза на Московском конзерваторијуму. Након победе на међународном такмичењу Краљице Елизабете у Бриселу 1938. године започиње запажену каријеру која ће га током деценија концертирања уздићи у једног од најтраженијих пијаниста доба, једнако цењеног у домовини, али и у Европи и Америци (деби у Карнеги холу имао је као први послератни совјетски пијаниста 1955. године). Припадајући извођачком канону чији су централни естетички постулати били фундирани на високој виртуозности, Гиљелс је својом колосалном извођачком вештином репрезентовао највише домете совјетске међуратне клавирске педагогије и њено усредсређење на развијање техничког аспекта извођења. У све израженије компетитивном пијанистичком контексту након Другог светског рата којем је у великој мери допринела и дискографска индустрија значајно доприносећи проширивању репертоара, Гиљелс се позиционирао као уметник који је бриљантношћу својих интерпретација учествовао у постављању стандарда извођења бројних канонских дела клавирске музике. Значајно је међутим, нагласити да је Гиљелс свој раскошан виртуозитет са годинама све више постављао у службу интелектуалног промишљања предмета интерпретације, те су његова позна тумачења на концертном подијуму често зрачила извесном аскезом према спољашњем сјају дела у прилог дубљег промишљања могућности приказивања емоционалних и мисаоних квалитета партитуре.

Свјатослав Рихтер, иначе Гиљелсов колега из класе Хајнриха Нојхауза на Московском конзерваторијуму, изјавио је једном приликом да је : „Извођач [је] пре свега извршилац који води рачуна о намери и поруци композитора. Он не додаје ништа осим онога што је већ у делу. Уколико је талентован, извођач има способност да наслути истину дела које је манифестација генијалности аутора. Он не треба да се уздиже изнад музике, већ да се *раствори* у њој.” Ипак, иза ових наизглед јасних речи стајао је пијаниста чија је уметност интерпретације најчешће описивана као енигматска, музичар стихијског талента, способан да се посвети било којој музици до које би дошао, да неуморно служи идеји трагања за истином музичког дела, интерпретатор који је више него ма ко у његовој генерацији сматран за интровертног интелектуалца, често незадовољног својим постигнућима. Рихтер је у себи сједињавао врхунског виртуоза за којег наизглед није постојао нити један нерешив технички проблем, са музичарем жељним увек нових дела како солстичке или концертантне, тако и камерне литературе. Његова несвакидашња музикалност сврстала га је у једног

од најзначајнијих пијаниста XX века који је имао способност да своје интерпретације начини класичним по вредности. Ипак, у жељи да достигне савршенство, више пута је снимао дела којима је нарочито био посвећен, творећи један од највећих дискографских опуса у историји тонског бележења музике. Својеврсни класични квалитет Рихтерових интерпретација можда лежи и у његовом јединством дару за осећање мере којом је успостављао завидан баланс између енергичног и лиричног, односно за својеврсну карактерну равнотежу. Такође, његов приступ краси одсуство маниризма, што је представљало израз изузетне самоконтроле и способности заузимања највише професионалне дистанце према сопственој извођачкој пракси.

Међу пијанистима совјетске школе који каријере развијају средином друге половине прошлог века Владимиру Ашкеназију (Владимир Давидович Ашкенази, 1937) припада аутентична позиција. Ученик Лева Оборина на Московском конзерваторијуму, на интернационалну сцену ступио је као представник Совјетског савеза на неколико значајнијих пијанистичких такмичења попут Шопеновог конкурса у Варшави 1955, Конкурсу Краљице Елизабете у Бриселу 1956, те Конкурсу Чајковски у Москви 1962. године на којима осваја прве награде (Брисел, Москва) или највише пласмане (друга награда, Варшава), чиме потврђује континуитет успеха совјетске школе започет пре Другог светског рата. Занимљиво је међутим да Ашкенази 1963. године емигрира у Западну Европу као један од ретких аутентичних представника совјетске школе који даљу афирмацију и концертну каријеру наставља да гради изван граница матичне земље. Виртуозном техником кадром за најразноврсније извођачке поступке у делима различитих стилова, Владимир Ашкенази је за више од пет деценија уметничког рада пружио своја тумачења готово целокупне пијанистичке литературе, створивши једну од вероватно најобимнијих звучних архива међу класичним музичарима. Систематским снимањем целокупних опуса канонских композитора, Ашкенази је током каријере заступао наглашени интегралистички приступ репертоару, репрезентујући универзалну потенцијалност совјетске клавирске технике.

Вокални карактер и баршунасти звучни квалитет његовог клавирског тона градивни су материјали које Ашкенази упреже својим енергичним карактером творећи аутентичан и препознатљив пијанистички дијалекат. У времену у којем је пред извођаче постављана све израженија тежња за извођачким перфекционизмом, овај уметник је концепцијском и извођачком довршеношћу својих интерпретација, дао значајног доприноса потврђивању совјетског пијанизма као једне од најактуелнијих

школа музичког извођаштва друге половине XX века. Рефлексије модернистичке парадигме у пијанизму Ашкеназија могу се препознати у посвећености грађењу стабилних и дефинитивних погледа на историју. Ашкеназијев односу према музичком наслеђу није историцистички с обзиром на то да реконструисање аутентичних аспеката музичке литературе није у фокусу његовог креативног интересовања, већ је напротив наглашено аисторичан, заснован на презентацији литературе из јединственог, непроменљивог естетског угла манифестованог савременим звуком клавира као универзалног медијума кадрог да супституише све (раније) верзије клавијатурних инструмената. Овакав приступ имплицира квалитативни суд фундиран у поверењу на могућности надвладавања историје модерним технологијама којима је створен и савремени клавир. С овим у вези и сама пијанистичка техника (совјетске школе као уосталом и осталих школа XX века) као резултат рационалних методских приступа које су свакако једним делом изграђивани у кореспонденцији са унапређеним могућностима савременог клавира. Ашкеназијев аутопоетички став је стога јасно модернистички интониран, али је као такав евидентан и у његовом односу према грађењу дискографије пружајући кроз њу готово музеолошки систематичан увид у клавирску литературу. Он се базиран на вери у могућност достизања „коначних“ значења манифестовао снимањем дефинитивних интерпретација које потом нису понављане у дискографији као што се (макар концепцијски) нису мењале ни у живој концертној пракси.

Двадесет година млађи од Ашкеназија, Михаил Плетњов (Михајл Васиљевич Плетнџв 1957) један је од совјетских пијаниста чији се уметнички рад веома брзо по афирмацији затекао у пост-совјетском контексту, манифестујући такође у свом изразу симптоме превазилажења модернистичког извођачког дискурса. Плетњов је студирао на Московском конзерваторијуму у класама Јакова Флијера (Јаков Влади́мирович Флиџр) и Лева Власиленка (Лев Николаџевич Власенко), а пажњу јавности привукао је победом на међународном такмичењу Чајковски у Москви 1978. године. Као пијаниста који је преваходно усмерен на дела романтичарске епохе и са посебним афинитетом ка руским композиторима, Плетњов свој израз изградио на филигрантском обликовању музичког материјала, и са изразитим смислом за карактеризацију детаља. Надовезујући се на традицију виртуозног пијанизма, Михаил Плетњов је 1977. године начинио клавирску транскрипцију балета *Крцко Орашчић* Петра Иљича Чајковског која иако

писана у стилу романтичарских обрада, у његовој интерпретацији<sup>544</sup>, добија модерну звучну транспозицију манифестујући чврст, геометријски<sup>545</sup> однос према темпу, ритму и динамици. Међутим у интерпретацији *Варијација на Корелијеву тему* оп. 42 Сергеја Рахмањинова<sup>546</sup> Плетњов интенционално одступа од композиторовог записа теме извођачки је обликујући имплементирањем барокне орнаментације и мелодизацијом акордски постављеног хармонског елемента, чиме кроз овај „историјски освешћени“ гестом симптоматично назначавача излазак из стриктне, модернистичке позиције бескомпромисног поштовања нотног текста.

### 3.1.7. Након модернизма – даљи развој руске пијанистичке школе

Крај хладноратовске ере обележен бурним политичким догађајима који су након распада Совјетског Савеза уметничке продукте срушене идеологије преместили у трезор историје означио је почетак релативизације стабилних (модернистичких) дискурса и унутар пијанизма, пратећи тако промене које су се у другим уметностима и науци појавиле читаву деценију раније. Припадници генерације пијаниста рођених крајем шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог века, били су као најмлађи изданци совјетске пијанистичке школе суочени са губитком дотадашњег монолитног културног залеђа, па и саме парадигме, те су на прагу уметничке зрелости били приморани да уметничке концепте успостављају у складу са изазовима новог времена, а своје позиције граде без системске подршке државе у измењеним међународним условима глобализованог света. С једне стране они своје идентитете граде баштинећи совјетску традицију, али са овом традицијом спорадично и постмодернистички кокетирају, арбитрарно се користећи широким дијапазоном изражајних средстава и техника – од екстровертираног виртуозитета у традицији руског пијанизма почетка прошлог века, до фетишизовања звучне колористике, од објективистичке одмакнутости до испољавања извођачког субјективитета. Такође, за разлику од својих претходника, ови пијанисти се готово искључиво профилишу као

---

<sup>544</sup> Снимак је првобитно реализован у издању дискогарфске куће *Мелодија* 1978. године, а затим у компакт диск формату уврштен у Филипсову (Philips) едицију *Највећи пијанисти XX века*.

<sup>545</sup> Упортебљен је појам који је преузет од Томаса Ернста Хулмеа (Thomas Ernst Hulme), те у дискурсу о музичком извођаштву уведен од стране Ричарда Тараскина. Више у: Richard Taruskin, нав. дело, 111–114.

<sup>546</sup> Снимак је доступан на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=BU33FAv-jH0>

извођачи, потискујући или ни не започињући педагошку делатност. Разлог овог обрта могао би се наћи у чињеници да је након распада СССР-а хомогени педагошки контекст на матичном тлу почео да се расипа миграцијама оних совјетских уметника који су се већ били определили и за педагошки позив ка високошколским институцијама у Европи, Америци и Азији настављајући ширење својих знања у новим срединама<sup>547</sup>, те да је у условима отворених комуникација између (некадшњег) Истока и Запада у пост-хладноратовском добу могућност заснивања искључиво концертних каријера на глобалној сцени за млађу генерацију о којој је реч постало извесно и могуће.

Борис Березовски (Борис Вадимович Березовский), рођен 1969. године био је последњи лауреат конкурса Чајковски 1990. године пред распад Совјетског Савеза, након чега је започео разгранату концертну праксу углавном на европским сценама, истовремено се посвећујући и интензивном студијском снимању за дискографске куће *Теледек*, *Анекс*, *Ерато* остваривши преко четрдесет албума солистичке, камерне и концертантне музике превасходно са делима из романтичарског репертоара. Снажног тона и изразите интонативне прецизности, Березовски своје интерпретације гради у налету ослобађања бујне музикалности, не занемарујући притом рад на детаљу, који увек подређује значају целине дела. Проток музике код Березовског је стога без већих агогичких флукуација, чиме се уз упадљиву антиромантичарску виртуозност презентује као „живи споменик” епохе совјетског пијанизма.

Некадашњи студент Државног музичког института Гњесин, Јевгениј Кисин (Евгений Игоревич Кисин, 1971) се већ током 1980-их година афирмисао на европској музичкој сцени, првенствено захваљујући наступима са Хербертом фон Карајаном и снимцима за дискографску кућу *Дојче грамофон*. Репрезент изузетног техничког умећа које баштини из традиције совјетске пијанистичке школе као један од њених главних протагониста у новим условима, Кисин је током уметничког развоја посебно био оријентисан ка еволуцији тонског израза. Проширивање колористичког спектра клавијског тембра вероватно се може окарактерисати као његов најбитнији допринос пијанистичкој уметности с краја XX и почетка XXI века. У интерпретацијама романтичарске литературе која чини окосницу његовог репертоара, настоји да оствари

---

<sup>547</sup> Међу њима су између осталих били Дмитри Башкиров (Дмитрий Александрович Башкиров) који 1991. године са Московског конзерваторијума одлази на Музички колеџ Краљице Софије (Escuela Superior de Música Reina Sofía) у Мадрид и Елисо Вирсаладзе (ელისო ვირსალაძე) која 1995. године прелази на Универзитет за музику и извођачке уметности (Universität für Musik und darstellende Kunst) у Минхен.

колосалну сонорност постигнуту широким дахом и знатним повећавањем снаге и опсега тона који не реферише на изворни звук датих дела. Ипак, искоришћавањем изражајних могућности савременог клавира, Јевгениј Кисин нуди модерну интерпретацију вођену жељом да у јеку доминације дигиталне технологије, беспрекорном прецизношћу самог извођења достигне идеалитет звучне појавности музичког дела и оствари његову пуну емоционалну димензију.

Међу првим пост-совјетским (руским) пијанистима који су се већ у току студија сусрели са променом политичких околности, значајну интернационалну афирмацију стекао је Аркадиј Володос (Аркадий Аркадиевич Володосъ, 1972). Студент Галине Егизарове (ученице Александра Голденвајзера) на Московском конзерваторијуму, Володос је био међу првим пијанистима који је започето школовање наставио изван граница домовине, код Жака Рувијеа (Jacques Rouvier) на Париском конзерваторијуму означивши овим „искорачењем“ симболички крај затвореног образовног система руских конзерваторијума. Међу руским пијанистима пост-совјетског доба, Володос је наглашено виртуозном техником, на почетку каријере презентован као настављач „романтичарске“ струје која, међутим, није повезивана ни са једним именом совјетске школе, већ напротив са пијанистичком праксом Владимира Хоровица као експонента старије, руске традиције која је у XX веку кроз његово и деловање оних уметника који су емигрирали након промене система 1917. године, паралелно егзистирала са совјетском. Управо је Томас Фрост (Thomas Frost), некадашњи Хоровицев продуцент 1997. године (непуних осам година након последњег албума старијег пијанисте) постао продуцент и самог Володоса, стварајући својим медијским наративом потребно „дискурзивно премошћење“, те презентујући младог уметника као настављача великог виртуоза, што је посебно било наглашено одабиром блиског репертоара, у којем су се између осталог налазиле како Хоровицеве антологијске виртуозне транскрипције, тако и Володосове надградње истих. Захваљујући овим маневрима Володос је медијски и практично „произведен“ у новог *суперстара* који је концертним догађајима макар на одређени период<sup>548</sup> на светској сцени повратио некадашњи статус *tour de force* подухвата презентујући крајње домете пијанистичког виртуозитета. Несумњиво

---

<sup>548</sup> Пољуљавши из корена традиционално, модернистичко устројство културе, постмодернизам је на месту некадашњих обједињујућих метанаратива афирмисао фрагментарне „приче“, омогућивши идеолошки крајње децентрализовано поимање савременог света. У том светлу могло би се и тумачити деловање Володоса од средине 1990-их, када након неколико година усредсређености на виртуозни репертоар, чини радикалан заокрет одбацујући виртуозитет, посветивши се извођењу капиталних дела клавирске литературе, манифестујући тако „несталност“ пијанистичких оријентација и могућности усидрења у епохи ослобођеној хијерархије и стабилних вредности.



је, међутим, и то да је изласком из херметичног оквира интелектуалне праксе, пијанизам са Володосом напустио и последње остатке модернизма, презентујући се у новом извођачком контексту као постмодернистичка пракса јасног деконструктивистичког односа према (модернистичкој) традицији, али и са иронијским ставом према потреби уметничког деловања као усмереном потрагом за смислом музичког дела.

### *3.2. Владимир Хоровиц – Руска пијанистичка традиција у модернистичком окружењу*

Проблемски кругови који већ више од две деценије канон смрти Владимира Хоровица провоцирају полемике одређене настојањима да се контекстуализују његова поетичка усмерења, засновани су на , по много чему амбивалентној природи Хоровоцеве уметничке праксе која својим различитим аспектима провоцира нека од кључних питања, превасходно у вези са дефинисањем опсега модернистичког интерпретативног модела у пијанизмау XX века. Ова питања у највећој мери иницирана су чињеницом да је у Хоровицевом уметничкој пракси на веома индивидуалан начин остварен креативни дијалог са традицијом, који у много чему помућује рецепцију модернистичког усмерења уметника, чак у мери да се дата традиција тумачи и као референтни оквир његове поетике.

Конотација Хоровица као припадника романтичарске школе пијанизма у највећој мери заснована је на перцепцији појединих традиционалних поступака које је доследно спроводио унутар своје пијанистичке праксе, као и на чињеници да је његова извођачка естетика произлазила из поставки руске пијанистичке школе на чијим се интерпретативним принципима формирао. За рецепцију поетичких исходишта Владимира Хоровица стога се свакако као важно указује сагледавање климе у којој се одвијало његово пијанистичко образовање, а које је било везано за студије на Кијевском конзерваторијуму на који је ступио 1912. године код Владимира Пушалског (Vladimir Pushalsky), некадашњег студента Теодора Лешетицког (Theodor Leschetizky), затим код Сергеја Тарновског (Sergei Tarnowsky)<sup>549</sup> и касније Феликса Blumenfelда, некадашњег студента Антона Рубинштајна<sup>550</sup> Судаћи према педагошкој генеалогiji<sup>551</sup> долази се до закључка да се Хоровицево пијанистичко формирање одвијало према

---

<sup>549</sup> Harold C. Schonberg, *Horowitz, His Life and Music*, Simon & Schuster, New York, 1992, 44.

<sup>550</sup> Исто, 51.

<sup>551</sup> Генеалогшка стабла понуђена су у Прилогу.

методологијама руске пијанистичке школе за чије су установљење најзначајнији били управо Лешетицки и Рубинштајн.<sup>552</sup> Значајан корпус романтичарских пијанистичких елемената и изражај-них средстава који је био утрађен у основе руске школе попут кантабилитета тона и развијене педализације из којих је генерисан тонски колоризам, као и виртуозитета, произлазили су из оријентисаности ка извођењу романтичарског репертоара, тако да их је Хоровиц асимиловао симултано са развијањем афинитета према музици Роберта Шумана, Фредерика Шопена, Франца Листа, Рихарда Вагнера, а нарочито Скрјабина и Сергеја Рахмањинова<sup>553</sup>, који ће током читаве каријере остати упоришне тачке и његовог репертоара. У овом контексту, треба имати на уму и то да је период у коме је Хоровиц конституисао сопствену поезију (двадесете и тридесете године прошлог века), на пољу пијанизма још увек био обележен присуством романтичарског идиома уочљивом у праксама већ одлазеће генерације пијаниста формиране током деветмаестог века. Хоровиц као изузетан виртуоз који је својим пијанистичким образовањем, као што је поменуто, асимиловао извесне карактеристике романтичарске естетике, од самог се почетка своје каријере, у знатној мери уклопио у миље оваквог музицирања, мада не треба изгубити из вида да су његови пијанистички принципи (сходно генерацијској разлици) у односу на поменуте представнике романтичарског пијанизма, ипак били далеко савременији. Ово се потврђује и на плану третмана текста који је манифестовао знатно већу дозу његовог поштовања него што је то био случај код припадника претходних генерација. Ипак, извесни подухвати које је Хоровиц подузимао током своје каријере и који су по свом карактеру реферирали на типичне романтичарске поступке, у великој мери усмерили су рецепцију његовог пијанизма у овом смеру. У том смислу, карактеризација Хоровица као „последњег романтичара“ – каква је конструисана и пласирана крајем прошлог века у дискографији, штампи, на телевизији и кроз друге облике масовних медија, а данас увелико распрострањена у распону од популарне литературе, па чак до радова унутар академског контекста – нужно изискује подробније сагледавање релевантних аспеката његове пијанистичке праксе, како би се дате дилеме разјасниле.

Полазећи, управо од рецепције историјског тренутка у којем су дати подухвати спроведени, али увиђајући и саме уметникове намере, може се утврдити њихов типичан модернистички карактер, који пре свега произлази из реферирања и успостављања креативног дијалога са традицијом у смислу неокласичних поступака. Стога ће у наредних неколико примера бити указано на Хоровицеве различите видове креативне комуникације са

---

<sup>552</sup> Драгољуб Шобајић, нав. дело, 92–93; 175; Harold Šonberg, нав. дело, 238–247.

<sup>553</sup> Наведено према интервјуу који је Хоровиц дао у оквиру документарног филма *Horowitz in Moscow*, Deutsche grammophon, 1986. и David Dubal, *Evenings with Horowitz*, Amadeus Pres, Cambridge, Pompton Plains, 2004, 175–182.

неким пијанистичким, па и непијанистичким извођачким и стваралачким традицијама, који би имали за циљ осветљавање модерничког карактера његове поетике.

### *Модернистичке стратегије и поступци*

У сагледавању Хоровицевог позитивног односа према праксама романтичарског пијанизма, вероватно као најсимптоматичније указују се прераде дела из широког опсега музичке литературе у духу виртуозног третмана музичког предлошка на којима је он интензивно започео да ради током четрдесетих година прошлог века. Инкорпорирање оваквих дела у извођачку праксу, кореспондирало је са Хоровицевом оријентацијом ка романтичарском репертоару, као и чињеницом да су завршеци његових концертних програма, од самог почетка готово без изузетка, представљали виртуозни *tour de force* (што се свакако може тумачити као наслеђени модел). Хоровицев подухват који је започео 1945. године прерадом омиљеног комада америчке популарне музике тог времена *The Stars and Stripes forever*, познатог марша Филипа Соуса (John Philip Sousa)<sup>554</sup> убрзо је настављен новом прерадом Арије из другог чина опере *Кармен* Жоржа Бизеа, а затим и прерадом Листове прераде (!) Менделсоновог (Felix Mendelssohn) *Свадбеног марша*, потом Листових *Рансодија бр. 2, 13, 15, и 19*, Сен-Сансовог *Dance Macabre*<sup>555</sup>, Таусигове прераде Шубертовог *Војничког марша* и песме *Поред реке* Модеста Мусоргског.<sup>556</sup>

У сврху контекстуализације овог подухвата, у оквиру разматрања Хоровицевих модернистичких приступа неким елементима старијег канона, као пресудно битан, намеће се специфичан историјски тренутак у којем се дати подухват дого дио. Наиме, као значајна референца указује се чињеница да се подухват временски поклопио са процесом смене генерација до које је средином прошлог века на пољу пијанизма дошло. Ова смена која се манифестовала у повлачењу са сцене последњих пијаниста пониклих на романтичарској интерпретативној идеологији,<sup>557</sup> па тиме и гашењем праксе романтичарског музицирања, коинцидира са становиштина неких аутора по којима се успостављање модернистичке праксе дефинитивно и одиграло тека након другог светског рата.<sup>558</sup> У овом смислу, имајући у виду Хоровицев специфичан

---

<sup>554</sup> Glenn Plaskin, Horowitz, Quill, New York, 1983, 248.

<sup>555</sup> Glenn Plaskin, нав. дело, 249.

<sup>556</sup> Исто, 248.

<sup>557</sup> Након четрдесетих година XX века са сцене се повлаче неки од најеминентнијих пијаниста прве половине века: најпре Сергеј Рахмањинов, а у послератном периоду Јозеф Хофман, Алфред Корто, Едвин Фишер, Дину Липати, Артур Шнабел и Симон Барер.

<sup>558</sup> John Butt, нав. дело, 125. Видети и у: Kenneth Hamilton, нав. дело, 3–32.

односпрема традиционалном извођачком проседеу, може се доћи до закључка да је овај, иначе сасвим усамљени подухват пијанисти чких обрада који се спроведен у специфичном „преломном“ историјском тренутку за развој пијанизма, има заправо карактер „баштињења традиције“. Оно што је Хоровица стављало у специфичну позицију „архиватора“ (и тиме чини се битно закомпликовало рецепцију његове поетике унутар романтичарско-модернистичке дихотомије) била је чињеница да је Хоровиц био једини међу припадницима своје генерације који је овај подухват могао и спровести захваљујући својој „близини“ самој традицији, коју труди припадници његове генерације у својим дијаметрално супротним поетичким усмерењима, нису чак ни прижељкивали. Узимајући у обзир да је цео подухват био испраћен остваривањем трајних записа на носачима звука, који су у међувремену стекли велику популарност остајући кап неки од најужорнијих<sup>559</sup> репрезентата пракси романтичарског пијанистичког виртуозитета, ово „баштињење“ може се схватити и као вид модернистичког повратка традицији, односно надоградње канона чијих је материјалних потврда ионако било веома мало (овде би се стога могло говорити и о извесним етичким, па и просветитељским аспектима надоградње једне прилично недоступне традиције).<sup>560</sup>

Нешто другачији, и несумњиво типичнији модернистички однос према традицији, указује се у Хоровицевом раду ан преради *Слика са изложбе Модеста Мусоргског*. Заправо, овде није реч о виртуозном третману предлошка, већ о специфичном виду „редиговања“ записа композитора.<sup>561</sup> О интенцијама које је Хоровиц имао приликом рада на делу, можда најбоље говоре речи самог уметника који је сматрао да „клавир има идиоматски тон, а да Мусоргски није био пијаниста,<sup>562</sup> као и да је како Глен Плескин (Glenn Plaskin) наводи, Хоровиц „веровао да Мусоргски није довољно разумео потенцијале клавира [у смислу чега се] његово невешто клавирско писање могло побољшати без штетних ефеката по композиторову замисао. У контексту Хоровицеве одлуке да дело начини екстровертнијим, може се навести и

---

<sup>559</sup> Њихова узорност великим делом договала је њиховој доступности, јер су за разлику од скромне дискографије старијих генерација пијаниста (која је све до последњих деценија прошлог века, услед непостојања већег интересовања за њу стајала депонована на тешко доступним оригиналним носачима звука), Хоровицева ЛП издања била продуктована и пласирана у великим тиражима.

<sup>560</sup> Романтичарска традиција пијанизма, услед непостојања њених материјалних остатака у виду снимака, трајно је „изгубљена“.

<sup>561</sup> Анализу јединог Хоровицевог тонског записа извођења прераде видети у: David T. Sutando, *Pictures at an Exhibition: A Performer's Guide Comparing Recorded Performances by Pianists Vladimir Horowitz and Evgeny Kissin: "Eccentric" vs. "Academic" Playing*, University of Cincinnati, May 23, 2007, докторска дисертација, преузета са интернет адресе [http://www.ohiolink.edu/etd/send-pdf.cgi/Sutanto%20David%20T.pdf?acc\\_num=ucin1180300837](http://www.ohiolink.edu/etd/send-pdf.cgi/Sutanto%20David%20T.pdf?acc_num=ucin1180300837)

<sup>562</sup> Glenn Plaskin, нав. дело, 251.

његова изјава да није мењао много у музици, већ само у звуку.<sup>563</sup> Овај вид праксе „редиговања“ музичких дела, заправо би се могао повезати са модернистичким интенцијама усмереним ка повратку прошлости на начин потраге за „аутентичношћу“ (у овом случају у Бузонијевом смислу потраге за „првобитном идејом“). Дати чин редиговања, међутим, могуће је протумачити и као модернистички поступак „корекције“ традиције применом наизглед „аутентичних“ композиционо-техничких решења карактеристичних за праксу актуелну у периоду настанка самог дела, и који би се заправо могли прихватити као „симулације“<sup>564</sup>. Чињенице које говоре о томе да се Хоровиц у каснијој каријери више није враћао прерадама, али и да се након великог повратка на сцене (након дванаест година паузе), 1965. године у највећој мери одрекао виртуозитета, тежећи интелектуалној надградњи интерпретације (улога рационалности као модернистички елемент), указују да је сасвим могуће говорити о модернистичким аспектима његове поетике. Његова пракса строге селекције дела (једна од ретких у времену када су пијанисти били окренути извођењу целокупних опуса или макар заокружених сегмената опуса композитора), превасходно романтичарске литературе, може се посматрати као специфичан вид „музеолошког“ одабира и аутентичне/веродостојне (романтичарске у маниру) презентације датих дела. Чини се да не би било неисправно претпоставити да је Хоровиц управо из разлога потенцирања романтичарског манира, током осамдесетих година прошлог века у литератури, дискографским издањима, дневној штампи и другим изворима, како је речено, и био перципиран као „последњи романтичар“, премда то као припадник нове генерације, заправо није могао бити. У сврху превазилажења оваквог становишта, чини се кључним указати на то да се специфичан однос који је Хоровиц изградио према романтичарском поетском идиому, публици указивао као сам „романтизам“, што би у контексту дубоког, па и позног XX века било више него анахроно!

У контексту даљег апострофирања модернистичког квалитета Хоровицеве поетике која је такође била карактерисана и објективистичким односом према материјалу, на крају овог прегледа, може се навести његов веома значајан подухват креирања албума Скарлатијевих (Domenico Scarlatti) соната, 1964. године. Наиме, узимајући у обзир чињеницу да се Хоровицева дотадашња пракса снимања студијских албума заснивала на личном одабиру појединачних дела различитих, мада углавном композитора романтичарске епохе, идеја о албуму чији би се садржај заснивао на делима једног, и то класицистичког композитора, свакако се намеће као индикативна по питању ситуирања Хоровицеве делатности. Процес рада на припреми албума одигравао се како кроз стратегије одабира репрезентативних дела која ће се у њему наћи, тако и начина на које ће

---

<sup>563</sup> Исто.

<sup>564</sup> Више о симулацији као методи в. у: Vesna Mikić, нав. дело, 62–67.

бити приступљено њиховој „реконструкцији“. У том смислу, Хоровиц је кроз увид у свих 550 Скарлатијевих соната, направио избор од два-наест које су могле демонстрирати разноврсност овог Скарлатијевог опуса<sup>565</sup>. О озбиљности Хоровицевих намера и темељности у раду на овом „пројекту“, можда најбоље говори чињеница да је укониципирању интерпретације, посегнуо и за стручном литературом чије је тежиште било на обимној студији Ралфа Киркпатрика<sup>23566</sup> (Ralph Kirkpatrick), великог познаваоца Скарлатијевог дела, са којим је потом остварио и лични контакт и консултације. За потребе „реконструкције“, Киркпатрик је Хоровицу „позајмио (...) микрофилмове Скарлатијевих манускрипата, тако да је он могао исправити много грешака у [доступном] „Лонго издању“<sup>567</sup>. Такође треба напоменути да је посебну пажњу Хоровица заокупљао проблем стилске прецизности интерпретације, али и клавирске транспозиције дела која су у оригиналу написана за чембало. Указујући да је био „суочен са проблемом репродукције музике на клавиру (уз све захтеве за, прим. С.Ц.) стилском коректношћу, али без намере да остане унутар ограничења инструмента осамнаестог века“ Глен Плескин наводи речи Хоровица да је желео да свира онако како та дела звуче данас на модерном клавиру, због чега би, по његовом мишљењу „и Скарлати можда био веома задовољан.“<sup>568</sup> Ипак, узимајући у обзир Хоровицеву контролу над свим параметрима Скарлатијевог музичког језика и потчињавање законитостима стила у току извођења, резултат је у звучном смислу била симулација чембала која је своје „грешке у матрици“ имала у самом звуку клавира, педализацији, ретким динамичким излетима итд.

Пијанистички поступци Владимира Хоровица који су приказани у претходним примерима, својим карактерима реферирају како на пијанистичку традицију романтизма, тако и на музичку заоставштину ранијих епоха, откривајући тиме вишеструкост модернистичке стратегије обраћања и актуелизације прошлости. У смислу синтезе, може се закључити да је амбивалентна слика пијанистичке поезике Владимира Хоровица проистацала из дихотомije која се огледала у по много чему романтичарским аспектима његове пијанистичке технике, репертоарским концептима, па и (не треба занемарити) самим видовима његове јавне (концертне) репрезентације која је узор налазила у маниризму романтичарских пијаниста, а до које је он (могуће и у сврху маркетиншких ефекта) веома држао, као и, несумњивим модернистичким приступима који су свакако проистацали из духа и потреба времена којем је припадао. Третман романтичарске прошлости који је у пракси Владимира Хоровица свакако био концептуализован на модернистичким идејним платформама, био је спровођен управо

---

<sup>565</sup> Glenn Plaskin, нав. дело, 328.

<sup>566</sup> Студију је издао Универзитет Принстон.

<sup>567</sup> Такође издање Универзитета Принстон.

<sup>568</sup> Glenn Plaskin, нав. дело, 328.

техникама те романтичарске прошлости, што му је омогућило једну, рекли бисмо, ексклузивистичку позицију међу пијанистима двадесетог века, а која се манифестовала у могућности истраживања међупростора између романтизма и модернизма у пијанизму, указујући се тиме као извештан вид неоромантизма. Оваква врста контекстуализације једне пијанистичке праксе свакако отвара могућност проширивања опсега појма модернизам у пијанизму XX века, првенствено у смислу обухватања и оних пракси којима није оствариван радикалан отклон у односу на непосредну пијанистичку традицију.

### *3.3. Иво Погорелић: преиспитивање модернистичког интерпретативног наслеђа*

Ако би се феномен континуитета унутар историје једне уметности одредио као специфичан „ланац знања”, могло би се тада констатовати да је свака његова карика колико апологија наслеђеног, толико и место карактеристичног „преступа“. Наизглед равномерно усмерена, линија континуитета тек под увеличавајућом диоптријом показује мноштво меандара, личних рукописа или једноставно – индивидуалних интенција – које се у историјској перспективи указују као мирнији или бурнији слапови јединственог тока. Њих заједно вуче и одржава матица оличена у ономе што би се дефинисало појмом канона – специфичног система знања и вештине који успоставља и регулише начин изражавања (тумачења и приказивања појава) унутар одређене епохе. Канон у свом трајању опстаје као дијалектичан, неумитно подложен тихој и константној трансформацији условљеној историјским, материјалним и другим околностима преломљеним у калеидоскопу личних настојања актера кадрих да дух савремености уграде у свој израз, што подразумева изналажење нових техника у радијусу конвенционализованог знања. Суштина поменутих индивидуалних „преступа“ остварује се, тако, на танкој линији између наслеђеног и откривеног, у нужности да се искорак ка новом начину успостављањем креативног односа према затеченим и усвојеним правилима. Канон је стога и еволутиван – одређен континуираним надограђивањем и таложењем знања које повећава његов изражајни капацитет отелотворен у најистакнутијим индивидуалним праксама уметника који га заступају.

Време у којем је Иво Погорелић започео своју афирмацију осамдесетих година прошлог века, у пресудном смислу обележиле су драматичне културне, друштвене и економске промене на глобалном плану, које су као контекстуални чиниоци довеле до

стања осипања и прекида историјски утемељених континуитета бројних уметничких дисциплина. Дух епохе који је преовладао током последњих деценија управо показује не само симптоме, већ и очигледне одлике нових схватања која уметност више не постављају као елитистички сегмент културе – као аутономну праксу смисаоне надградње живота, већ као вишеструко условљену делатност у свету императивног тржишта, те избрисаних граница и измешаних односа између високе, ниске, елитистичке и популарне културе.

У измењеним околностима подржаним, између осталог, економским условима епохе глобализма, дошло је до нестанка великих центара, уметничких „школа“ као места генерисања канонских знања. Пијанизам као уметничка пракса могући је пример ових тенденција, у којима је све чешћим миграцијама поседовалаца знања из матичних средина у правцу свих меридијана света, створен нови феномен „педагошког номадизма“. Он је довео до успостављања „хибридних пијанистичких школа“ и методологија, проистеклих на мешању знања у новим срединама увезених из различитих културних традиција<sup>569</sup>. Унутар оваквог процеса својеврсне „космополизације“ пијанизма чини се да би било могуће претпоставити и извесне позитивне учинке попут распрострањења и мултипликације знања као таквог, али се у недостатку конзистентног система и јединственог контекста његове продукције и преношења, као и „инстант“ потребама прималаца, знање понаша попут концентрата који се у коначници неучинковито расипа у превеликој запремини течности.

Релативизација монолитног (канонског) знања у прилог афирмисања фрагментарног и мозаичног, испоставила је однос утемељености наспрам површности, што је у много чему за последицу произвело деградацију бројних потенцијала саме праксе. Музичка литература је као објекат њеног фокуса у овом ковитлацу остала без могућности адекватног тумачења и актуелизације. Декадентним променама карактера савременог извођаштва, губитком његових канонам стечених методика и техника кадрних да проникну у сложену структуру музичких дела, доведена је у питање могућност креативне интерференције са овим богатим наслеђем Западне културе, остављајући непосредне негативне консеквенце на укупну слику савременог пијанизма. Дато стање, међутим већ по себи генерише све снажнију потребу за изналагањем референце која у специфичним околностима савремености може имати функцију етичке вертикале, извесне „регулаторне парадигме“ саме професије.

---

<sup>569</sup> Посебно у земљама Далеког Истока где интересовање за музичко извођаштво последњих деценија бележи рапидан пораст.



Несумњиво, једна од позиција уметничке праксе Иве Погорелића у том смислу, могла би се у овом времену тумачити и из такве, етичке визуре, вођене чињеницом да је чврста утемељеност његовог пијанизма у једној од најзначајнијих европских традиција ове дисциплине<sup>570</sup>, као и целокупна уметничка делатност, извесна претпоставка дате етичке вертикале. Ову тезу потврђује посвећенички однос према изазовима професије, доследност и чврста вера у оправданост мисије чији је константан циљ већ више од четрдесет година, одбрана уметности као трезора потиснуте духовности.

Међутим, одмах на почетку, потребно је констатовати да се пијанизам Иве Погорелића позиционирао на ветровитом месту раскршћа прошлости и будућности саме дисциплине, месту на каквом се могу налазити једино они специфични облици креативности који истовремено представљају и израз континуитета и тачку престопа. Изникао на темељима великог канона европског пијанизма који су трасирале фигуре попут Франца Листа и Александра Зилотија, Погорелићев пијанизам оличава последњу карику тог ланца, најмлађи слој седиментне стене старе близу два века.<sup>571</sup> Треба истаћи да специфична и издвојена позиција Погорелића у контексту савременог пијанизма, *differentia specifica* која му обезбеђује елитистичку ауру у окружењу бројних других пракси, управо проистиче из његове припадности датој традицији, која је посебним односом према техници афирмисала један од најкомплекснијих пијанистичких „вокабулара“ у најширем контексту школа клавирског извођаштва. У историјском осврту на развој дисциплине, потребно је констатовати да је – премда још почетком XX века установљен као пракса стандардизована у облику чија је актуелност задржана до данашњих дана – пијанизам у различитим националним школама био другачије концептуализован. Модалитети читања партитуре и производње звука имали су извесно различита упоришта у извођачкој идеологији, музичком укусу и поимању извођачког стила школа које су их промовисале. Из датих визура, клавир је као епицентар свакојакх пијанистичких стратегија искоришћаван на начине који су

---

<sup>570</sup> Премда је школовање формално завршио на Московском конзерваторијуму у класама Јевгенија Малињина и Вере Горностајеве у периоду 1975–1980. (претходно је Специјалну музичку школу похађао у класи Јевгенија Тимакина 1970–1975), суштински утицај на профилисање његове технике имала је Алиса Кежерадзе са којом је Погорелић радио паралелно током студија на Конзерваторијуму.

<sup>571</sup> Уколико би се генеалогичка знања које је Погорелић стекао у Москви сагледавала из правца који је долазило од Кежерадзе, а не од официјелних професора (на чему уметник и сам инсистира), тада би се испоставило да је она успостављена Листовом педагошком праксом. Наиме, Алиса Кежерадзе студирала је на Конзерваторијуму у Тбилисију у Грузији у класи Нине Плешчејеве (1883–196?), која се поред похађања студија на Конзерваторијуму у Санкт Петербургу у првим годинама XX века интензивно усавршавала код Александра Зилотија, једног од последњих ученика Франца Листа у Вајмару. Управо преко Плешчејеве и Кежерадзе знања ове традиције опстала су на „маргини“ совјетског пијанистичког образовања након 1917. године.

упрезали различите аспекте његових изражајних могућности – подстицањем његове перкусионистичке природе, подражавањем вокалних својстава, камерног звука и других приступа. Међу њима, традиција пијанизма успостављена педагошком делатношћу Франца Листа и његових истакнутих наследника, дефинисана је настојањима да се клавирски звук еманципује по својим иманентним карактеристикама, препозна као не нужно референтан према другим медијумима, те да се у том погледу интерпретација конструише искоришћавањем најширег спектра изражајних својстава модерне варијанте инструмента. Под такозваном Лист-Зилотијевом школом, трасираном интенцијама ове двојице великана пијанизма, може се говорити као о најдоследнијој грани дате традиције, специфичној идеологији приступа клавиру, или у ужем смислу – методологији нарочитог техничког умећа кадрог да дату изражајност инструмента отелотвори. У ретроспективном осврту на развој овог извођачког канона, конститутивним се указују трагови појединаца који су у његов сложени мозаик уградили сегмент сопствених постигнућа и знања, начинили по неколико сопствених корака у освајању интерпретативних простора музичког универзума.

У датом контексту, Погорелићев допринос овој традицији огледа се у сасвим оригиналном приступу који би се могао дефинисати као проширивање идиоматике клавирског звука. Ово настојање, које ће додатно бити објашњено, чини се једном од суштинских одредница Погорелићеве пијанистичке „стратегije”, проистекле на становишту по којем звучно отелотворење записа подразумева креативни трагачки процес стварања специфичне физиономије тона којим се остварује адекватан израз, карактер, или „говор” музичког материјала. Уколико би – враћајући се изложеној тези – појам идиома одредио као иманентно и одређујуће својство неке појаве или феномена, тада би се синтагма идиоматика клавирског звука односила на скуп аудитивних карактеристика звука овог инструмента, оних карактеристика које клавир (колико по елементарним акустичким својствима, толико и по гестуалним и карактерним могућностима) разликују од других инструмената, издвајајући га као специфичног и индивидуалног на сопствени начин. Клавирски звук, међутим, за Погорелића није унапред дата карактеристика универзално примењива на стилски и карактерно разноврсне објекте интерпретације, дакле то никада није клавирски звук узет „по себи“, већ је напротив то арсенал његових минуциозно истражених и освојених модалитета, произведених „звучних специфичности“ адекватних свакој партикуларној извођачкој ситуацији. У питању је двосмерни, дијалектички процес у

којем клавирски звук и музички материјал у зачараном кругу међусобне зависности одређују један другог, инспиришу се и воде – проширивању идоматике првог, односно израза и смисла другог. У овој пијанистичкој стратегији лежи одговор на питања о разлозима веома специфичног звучног идентитета сваког дела које је предмет Погорелићеве интерпретације. Кристална чистоћа усамљених финалних тонова у дисканту једне фразе, тутњавина усковитланих басова, звучни судари, аликвотна треперења и бројни други аудитивни феномени, у том смислу морају се сагледавати колико као естетски квалитети по себи, толико и као сасвим оригинални аспекти појавности емоционалних и смисаоних слојева интерпретираног дела.

Потребно је истаћи, међутим, да је целокупан спектар звучних боја и карактера Погорелићевог тонског света резултат специфичне извођачке технике која их таквима омогућава. Разноврсност звучних резултата увек проистиче из разноврсности приступа клавијатури, односно у ужем смислу – из позиција и покрета руку кадрих да генеришу жељени тон. У том погледу, проширивање идиоматике клавирског звука као стратегија, подразумева низ конкретних захвата у утроби инструмента, процес који изискује максимално приближавање клавијатури, мисаони и физички „улазак” у њу. Он код Погорелића подразумева изналажење инвентивних решења у прстореду и начинима упошљавања тако организованих прстију, подржаних развијеном техником педализације. Уколико би се успоставила извесна историјска аналогија, могло би се рећи да оне малобројне сачуване редакције дела Сергеја Рахмањина које је Александар Зилоти начинио почетком прошлог века и које су углавном остале у рукопису као прсторедне и техничке сугестије, могу послужити као рани путокази с почетка тог дугог канона на чијем се крају данас увиђају Погорелићева еволуирана решења. Линија континуитета ове изузетне пијанистичке традиције показује да концепт клавирског тона какав она заступа није афирмативан ни у погледу мимезиса људског гласа нити подстицања перкусивности, већ је отворен за знатно разноврснију феноменологију клавирског израза кореспондентну са неизбројивим захтевима и изазовима саме музичке литературе.

Ипак, колико се Погорелићеви захвати у пољу тонског изражавања могу објаснити исходиштима његовог мајсторства похрањеног у наталоженом знању велике традиције из које је потекао, а у чему се његов пијанизам перципира као апологија и продужетак континуитета, он је по аспектима новума који је донео истовремено и несумњива карика карактеристичног модернистичког „преступа“. У том смислу, не би било неисправно тврдити да је богатство Погорелићевог тонског израза резултат

индивидуалног приступа структури музичког дела у којој он проналази вишеструке путоказе ка могућностима интерпретације и који (приступ) управо репрезентује чврст модернистички карактер. Партитурни запис као „слика“ те структуре за Погорелића има неприкосновени значај – он је објекат тумачења, простор интерпретативног фокуса. Као својеврсни „сценарио“ музичког дела, запис посредује ка његовој материјалној појавности. Дело је у запису похрањено као „структурална чињеница“, чији појединачни чиниоци у виду мелодије, ритма, хармоније, динамике, темпа, артикулације и др. творе истовремено и минимум и максимум његовог описа, фрагментарни трезор могућег емоционалног и карактерног идентитета. Премда гаранција интерпретативне слободе управо лежи у чињеници да запис дела представља само његов опис, суштински је важно нагласити да дата слобода проистиче једино из апсолутног поштовања свих структуралних чиниоца, мимо којих (као конститутивних сегмената), дело и не постоји, нити по себи, па тиме ни као могући објекат тумачења. Погорелићав став да је „поштовање кључ слободе“ у овој чињеници може добити пуну онтолошку аргументацију. Освојен простор слободе, њему као пијанисти стога нуди могућност искоришћавања максимума потенцијала музичког материјала, које у поетичком смислу резултира пуноћом музичког смисла и израженом сугестивношћу емоционалног доживљаја, односно, у естетичком погледу – оригиналношћу звучне слике. Луцидност Погорелићевих интерпретативних захвата и лежи у његовој способности да унутар саме структуре дела препозна (често скривени) драматуршки потенцијал њених појединачних чинилаца, и да их потом специфичним техничким поступком истакне на одговарајући начин уграђујући их у смисао целине. Музичка структура, премда појмовно апстрактна, може се овде поистоветити са лингвистичком реченичном структуром, која је у формалном погледу сачињена из утврђеног редоследа речи, али је захваљујући потенцијалној вишеструкости њихових значења или могућности истицања једних наспрам других, у реторичком акту подложна већој или мањој промени дејства и карактера. Потребно је у том смислу истаћи да је природа „реторичких“ маневара Иве Погорелића одређена његовим специфичним пијанистичким „дијалектом“, особеним богатством израза његовог клавијског звука који, као средство обликовања музичког тока омогућава веома индивидуалан дијапазон карактеризације материјала. Његова музикалност је увек *пијанистички предобликована*, што исходује решењима која он проналази *мислећи кроз медиј клавира*, односно кроз изражајне могућности које на њему остварује. Међутим, колико се Погорелићево кретање кроз структуру дела и изналажење могућих драматуршких

потенцијала одвија под диоптријом својстава сопствене клавирске звучности, толико дати процес подразумева и супротан ток, ауторефлексивност саме пијанистичке технике која се коригује или проширује пред карактеристичним захтевима одговарајућег материјала.

Говорећи о звучној организацији музичке структуре, може се констатовати да је Погорелић заснива на минуциозном приступу вертикалном и хоризонталном аспекту партитурног записа, те способности да елементе ових аспеката доведе у однос чврсте међусобне условљености, у контекст логичког драматуршког и звучног поретка. На плану вертикале, задирање у ткиво музичког материјала за њега подразумева откривање изражајних могућности фактурних решења, потенцијално изналажење латентних контрапунктских линија, успостављање специфичне тонске хијерархије унутар акордских склопова или одговарајућих мотивских ћелија, што у аудитивном погледу, у коначници исходује изразитом пластичношћу оствареног звучног резултата. Дати третман вертикалног аспекта структуре дела условљава повећање његове звучне комплексности, која се сходно томе, консеквентно рефлектује кроз унутрашњу и спољашњу екстензију музичког времена. Погорелић наима, у сваку звучну интервенцију, како ону колористичког, тако и ону чисто гестуалног типа „утискује“ неопходно време које датој боји или датом гесту омогућује остварење сопственог идентитета и дејства. Овакав поступак, међутим, непосредно одређује и приступ хоризонталном аспекту музичке структуре на начин да дати спектар звучних решења остварених у вертикали, интерпретативну пажњу усмерава углавном ка мањим сегментима музичког тока, чијим се обликовањем (у садејству поступака остварених по вертикали и хоризонтали) последично конституише његова целовитост, уопштено речено – тоталитет звучне слике. Сагледавајући мелодијску линију као наративни ток, Погорелић његов драматуршки потенцијал истражује у поступцима рашчлањивања на (формалне) чиниоце који представљају најмање носиоце музичког значења. Осмишљавањем звучне конфигурације ових сегмената у контексту целине једне фразе или веће мелодијске структуре, Погорелић успева да искористи максимум њене изражајне снаге. У том погледу, Погорелићев „реторички“ акт подразумева читав спектар поступака којима се појачава дејство чинилаца који конституишу смисао (значење) музичког дела. С обзиром на чињеницу да се дати музички смисао указује у материјалности звука чији је услов постојања управо време, он подразумева сасвим особену конфигурацију његовог протока. Могло би се овде говорити о својеврсној афирмацији једног нарочитог аспекта дуалне природе времена о којој је писао још



На основу изнесеног, може се закључити да у позадини наведених поступака и стратегија лежи индивидуално настојање уметника да понуди музичко тумачење изоштрено диоптријом специфичног канонског знања и пропуштено кроз призму личне музикалности и истраживачког порива. Усредсређен на капитална остварења европске музичке заоставштине, Погорелић се пре свега израженим истраживачким ставом као и оригиналном пијанистичком техником, посветио трагању за *истином* музичког дела скривеном у његовој структури, отворивши сасвим нове видике ка познатој клавирској литератури. Погорелићева пост-историјска визиура имала је у том погледу стратегију досезања непомућене појавности музичког дела ослобођеног традиционалних *интерпретативних бојења*, што је свакако његовом пијанизму доделило значење колико репродуктивне, толико и *коректорске* праксе. У том светлу, указује се да је од самих почетака уметничког деловања, Иво Погорелић био помно посвећен преиспитивању изражајних потенцијала како клавирске литературе, тако и њеног интерпретативног наслеђа заобилазећи конвенционалне моделе интерпретације неговане унутар пијанистичких школа епохе модернизма. Ипак, Погорелићева визиура својим херметизмом и аисторичношћу остаје у границама парадигме и то као високо модернистичка. Ову тезу осветљава чињеница да у својим интерпретацијама, Погорелић музичко остварење поставља као артефакт на начин који га одваја од његовог историјског амбијента, односно чија презентација на подијуму (и још изразитије у студију) афирмише потребу за изолованим, идеалним „излагачким“ контекстом у којем ће се технички најсавршенија могућа звучна репродукција представити као идеална појавност самог музичког дела.

## Закључна разматрања

Две изјаве дате од стране пијаниста дијаметрално различитих погледа на природу и функцију сопствене професије и између чијих животних путева стаје распон од готово стотину година, омеђиле су на историјском хоризонту период обележен блиставим и трајућим зенитом пијанизма као друштвене и уметничке праксе. Поклич „Le concert – c’est moi!“ („Концерт – то сам ја!“) који је Франц Лист као творац солистичког реситала дао средином XIX века идентификујући се са формом која је извршила једну од централних функција у репрезентацији грађанско-буржоаског идентитета, али и суштински помогла успону пијанизма, на једној страни, те тврдња Глена Гулда да је „Концерт мртав” изречена 1964. године након његовог трајног повлачења са сцене услед губитка вере у могућност креативног деловања ситуираног у средишту концерта као живог догађаја, на другој страни, представљале су граничне тачке епохе унутар које је пијанизам профилисао своју аутономију и своје многоструке идентитете.

У овој дисертацији начињен је покушај да се сагледају контекстуални и интерпретативни аспекти пијанистичке праксе која је – уз нужна историјска искорачења, антиципације и епилоге – свој лик профилисала управо током епохе модернизма. Имајући у виду да се обликовање пијанизма у овом историјском периоду одвијало под спрегом утицаја који су извирали из различитих идеолошких поставки, те политичких, културних, социјалних и других околности у којима је као уметничка пракса остваривао свој статус и функцију, у фокус разматрања био је уведен широк спектар препознатих контекстуалних чинилаца и фактора. У дисертацији је стога посебна пажња поклањана питањима инструмента, концертних простора, образовних установа, медијског посредовања праксе, али и еманципацији професије, успону националних пијанистичких школа, развоју педагогије, уређивачке и издавачке делатности. У епохи обасјаној просветитељским концептом културне еманципације, развојем научних сазнања, техничко-технолошким узлетом, те неумитном индустријализацијом, с једне стране али и успоном националних, тоталитарних и космополитских дискурса, са друге, пијанизам је свој лик нужно успостављао и трансформисао у прилагођавањима и кореспонденцији са најразличитијим контекстима.



Генеза пијанистичких концепата крајем XIX и почетком XX века, сагледавана на пресеку различитих утицаја остварених у променама поетичких и естетичких оријентација, могла би се у генералној перспективи окарактерисати као превладавање романтичарских поставки трансценденције субјективитета и успостављањем модернистичких начела објективизма и рационализованог приступа интерпретацији музичког дела. Овај процес, који је свој кулминациони моменат у историјском смислу досегао средином прошлог века, означио је довршетак и укидање бројних традиционалних аспеката праксе, међу којима су многи били изрази специфичних националних извођачких идеологија (у првом реду руске, немачке и француске), пониклих из сопствених партикуларних романтичарских културних контекста и идеологија. Успостављање модернистичког извођачког „мегастила“, одвијало се тако примарно из праваца различитих локалних традиција (првенствено националних школа извођаштва), што је за последицу имало његову изразито хетерогену природу. Ипак, и поред тога што се дати модернистички извођачки мозаик не мање него у другим уметничким праксама карактерисао амбиваленцијама по различитим основама, темељни принципи на којима је почивао његов дискурс (установљење јединственог репертоара, рационализован однос према музичком делу, оријентација на савремени инструмент...) обезбеђивали су довољно висок ниво јединства и тиме могућности препознавања различитих индивидуалних пракси као припадајућих заједничком, модернистичком канону.

Као једна од најзначајнијих промена које су током последњих неколико деценија XIX и првих XX века означиле нестајање романтичарских и успон модернистичких поетика у пољу пијанизма, у дисертацији је истакнута замена традиционалног интересовања за извођачку вештину све израженијом пажњом која је поклањана ауторитету музичког дела. Сагледаване у контексту успона различитих научних и уметничких пракси засниваних на принципима позитивизма и објективизма нарочито пре и након Првог светског рата, дате извођачке тенденције свакако не делују као изоловани феномени. Говорећи у том смислу о појави модернизма у музичком извођаштву, Ричард Тарускин истиче њено поистовећење са „повлачењем пред субјективним ангажманом у интерпретацији [материјала],“ што се међутим треба нагласити, није рефлектовало и на нестајање оригиналног и индивидуалног гласа, већ на његово формирање на новим платформама освајања (интерпретативне) слободе поштовањем параметара које је прописивао музички текст, уместо манифестацијама личног креативног (и свакако интервенционалистичког) замаха над њим.

Отклон од ове врсте субјективистичког уписа, свакако је значио превладавање приступа проистеклих из романтичарских идолошких премиса. У раду је стога потенцирана чињеница да је извођачки стил који се од почетка прошлог века чврсто темељио на *репродукцији текста*, заснивао на модернистичким интенцијама усмереним ка досезању аутентичности траженој кроз верну репродукцију оригиналних композиторових мисли исказаних записом. Управо у том погледу, модернистичко извођаштво уздигло је свој израз кроз фетишизацију текста као посредника који је „обећавао“ достизање жељене „коначне инстанце“ концептуализоване као саме сврхе и циља музичке интерпретације. Кореспондентно модернистичком извођаштву, пројекат „откривања“ истине музичког дела трасиран је и из правца издаваштва које показује све веће интересовање за превладавање произвољних, ауторских приступа редиговању музичких партитура. Ова тенденција одвијала се из два упоредна правца – научног који је афирмисао идеју *опуса* настојећи да открије и представи целину продукције значајних стваралаца, те извођачког, из којег је приређивање публикација било фокусирано на промоцију уртекст издања или пак рационално осмишљених ауторских редакција.

На плану издавачке праксе подухват *чишћења* партитурних записа од затеченог интервенционализма бројних романтичарских редактора, био је почетком XX века потпомогнут новим теоријским и научним знањима, односно аналитичким техникама какве између осталих утемељују Хуго Риман и посебно Хајнрих Шенкер, који својим радом на партитурама Бетовенових соната фундира сасвим нови, модерни уређивачки образац. Скидање *интерпретативног талого* са партитура романтичарских редактора имало је по Шенкеру карактер „археолошког рада“ којим је испод наслага интервенција у виду маниристичких корекција оригиналног музичког текста откривана „права“ појавност дела. Одбацивање извођачког наслеђа и све израженије репертоарско фокусирање на стваралаштво преромантичарских епоха у редакторским колико и у пијанистичким праксама Феруча Бузонија или Артура Шнабела, имало је пионирски значај. Делатности ове двојице уметника указују се као парадигматске за сагледавање успона нових интерпретативних начела почетком прошлог века. Шнабелов подухват усмерен ка редакцији Бетовеновог *опуса*, засниван управо на уклањању поменутих интервенција и маниризама ранијих редактора, представљао је покушај модернистичке *рестаурације* заоставштине овог композитора. Посматран у широј перспективи промена које су се почетком XX века догодиле унутар извођачких пракси, његов подухват представљао је, може се рећи заправо само један међу више

других различито оријентисаних, а који су дали суштински инпут променама дотадашње естетске појавности музичке литературе. Настојања Феруча Бузонија, која су се манифестовала кроз редиговање углавном Бахових дела (у мањој мери и остварења других композитора), позиционирају се као модернистичка и по концепту надградње канона, најчешће оствариваном методом „симулације“ као једним од веома широко распрострањених видова „комуникације“ са прошлошћу, како код композитора, тако и извођача с почетка века. Окретање и интерферирање са прошлошћу, имало је неокласични карактера, и тицало се редефинисања репертоара који је у првим деценијама XX века постајао све отворенији за дела ранијих епоха.

Процес успостављања објективистичког дискурса у уметничком стваралаштву епохе, који своје поетичке окоснице заснивао на различитим видовима „рестаурације“ прошлости, инаугурисао је тако на програмима музичких извођача еманципацију преромантичарске (из угла пијанистичких школа гледано углавном националну) музичку литературу. Донекле заборављена током XIX века, барокна и класицистичка национална музичка баштина у првим деценијама прошлог века, постала је објекат реферисања у бројним композиторским праксама доживљавајући своју динамичну реафирмацију. Платформа повратка преромантичарским канонима, која је свакако, делом успостављена и настојањима ка ослобађању од романтичарског идиома, била је тако очигледна и унутар извођачког контекста. Ипак, треба имати у виду чињеницу да за разлику од композитора који су могућност угледања на преромантичарску прошлост имали на основу све бројнијих издавачких подухвата усмерених на промовисање ове музике, извођачи, па међу њима и пијанисти, услед непостајања материјалних остатака извођачке праксе историјског периода на који би реферисали, окрећу се управо остварењима ранијих епоха, односно проширивању репертоара. Ово преусмерење у значајној мери имало је одраза и на промену самог извођачког стила, генерисаног другачијим изазовима звучног транспонованга записа. У овом, по стратегијама неокласичном усмерењу пијанизма, појам традиције превасходно се односио на романтичарску извођачку праксу, која је као непосредно наслеђе, почетком века почела да добија негативну конотацију, што у контексту заузимања става према канону уједно осветљава и модернистички карактер нових пракси с почетком столећа.

Ови процеси, међутим, репрезентовали су још једну важну оријентацију пијанистичке праксе модернизма, која се односила на естетичка питања извођења музичке литературе и која се све више приближавала савременим стандардима. Презентација музичког канона у епохи модернизма, није се одвијала мимо идеолошких

пројекција прогреса и техничко-технолошког напретка подрумевајући готово искључиву посвећеност модерном инструменту, што је имплицирало изневеравање аутентичне димензије музичког дела, али и пројектовање утопистичке вере у могућност његовог идеалног звучног оваплоћења. Блиске интенције пијанизам је манифестовао у сусрету са све савршенијим технолошким, медијски транспонованим репродуковањем сопственог израза, што је водило и израженијем аутокритичком преиспитивању и свакако објективизацији интерпретације.

Концепти савршенства и аутентичности уско су били повезани са есенцијалистичким поставкама модернизма утемељеним у концепту аутономије уметности као оазе неограниченог естетичког промишљања и деловања. Ови приступи, развијали су се заједно са афирмацијом концепта *ремек дела* као идеалне музичке форме све заступљеније у профилисању репертоара. Он се већ током првих деценија XX века готово у потпуности ослања на канонска остварења, која је и сам промовисао у новоизграђеним акустичним концертним просторима, на начин сличан презентацији ликовних дела унутар идеалног, изолованог модернистичког музејског простора.

Интерферирајући са концептом високог модернизма као доминантног уметничког усмерења западног света почетком друге половине прошлог века – базираном на аполитичном, елитном уметничком стваралаштву „заснованом на вредностима индивидуалног стварања, оригиналности, аутономије и високог естетизма” чији судруштвена позиционираност и рецепција били неодвојиви од музејског простора као места контемплације и естетске трансценденције посматрача – музичко извођаштво истог периода показује блиска усмерења како на сцени тако и у студијском контексту. Аисторична окренутост високо естетизованом звучном оваплоћењу музичке структуре све мање је манифестовала објективизам у презентацији дела и потребу за промоцијом канона, а све више окренутост сопственим концептима репрезентујући остварење своје пуне аутономије.

Симултано са овим процесом, након Другог светског рата тема националних традиција са својим модернистичким бојењима у великој мери постала је превазиђена. У новим условима одређеним повећаном комуникацијом, протоком информација, као и честим миграцијама које су створиле феномен „педагошког номадизма“, национални идиоми растварали су се унутар новоуспостављаних „хибридних“ пијанистичких пракси, а појам националног све више је завређивао историјску конотацију. Појава масовне продукције музичких снимака и других медија презентације музике, као и појава интернационалних такмичења, у великој мери допринели су нивелацији,

односно стандардизацији многих аспеката саме пијанистичке праксе. Процес успостављања модернистичког канона, и поред тога што је спровођен из праваца националних школа (као примарних премодернистичких пијанистичких контекста), суштински је означавао етапу у правцу космополитације пијанизма, унутар које су заступања националних континуитета могла бити схваћена у смислу настојања ка одбрани или макар конструкцији слике постојања историјски одрживог идентитета.

Преплет контекстуалних и материјалних фактора који су у дубоко медијализованом свету у последњим деценијама XX века све интензивније преобликовали карактер свакодневног живота, разградио је концепт културе успостављен на дискурсима елитизма, вредности и универзалности, па и самог модернистичког пројекта унутар којег је пијанизам утопистички тражио замишљене есенције музике коју је изводио. У постмодерном времену, концептуализовање интерпретације све више се заснива на одмаку од примарног интересовања за структуру дела, манифестовањем губитка потребе за идеалном звучном трансценденцијом записа, на место чега афирмише преусмеравање фокуса на материјалне и историјске аспекте извођења музике. За разлику од историјског модернистичког приступа, историцизам постмодерних извођачких пракси почео је тако да укључује питања оригиналних инструмената, значаја примарних извора попут аутографа, али и теоријске грађе као посредника који могу обезбедити реконструкцију дела у његовом, по свему другачије схваћеном, *аутентичном* појавном облику.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аксюка, С. В, *Мария Вениаминовна Юдина – статьи воспоминания материалы*, Издательство "Советский композитор", Москва, 1978,
2. Алексеева, Татьяна, *Русское музыкальное общество и его августейшие покровители, У истоков российской государственности, (Роль женщин в истории династии Романовну): Исследования и материалы*, Издательство „Юридический центр Пресс“, Мискава, 2010.
3. Albright, Daniel, ed., *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, The University of Chicago Press, Chucago & London, 2004.
4. Argan, Giulio Carlo: Umjetnost kao istraživanje, u: *Studije o modernoj umetnosti*, prir. Ješa Denegri, Nolit, Beograd, 1982, 153–161.
5. Ashby, Arved, *Absolute Music, Mechanical Reproduction*, University of California Press, Barkley, Los Angeles, 2010.
6. Assis, Paulo de, *Beyond Urtext: A Dynamic Conception of Musical Editing* (рукопис), преузето са: <https://orpheusinstituut.be/en/publications/beyond-urtext> приступљено 02.09.2021.
7. Auslander, Phillip, *From Acting to Perfomance. Essays in Modernism and Postmodernism*, Routledge, London/New York, 1997.
8. Auslander, Phillip, *Liveness: Performance in Mediatized Culture*, Routledge, London, 1999.
9. Bader, Rolf (ed.), *Sound – Perception – Performance*, Springer, New York, 2013.
10. Barnes, Christopher, *The Russian Piano School: Russian Pianists & Moscow Conservatoire Professors on the Art of the Piano*, Kahn & Averill Publishers, London, 2008.
11. Beard, David and Kenneth Gloag, *Musicology: The Key Concepts*, Routledge, New York, London, 2005.
12. Behan, Adam, *The Pianist Who Killed Stalin*, <https://van-magazine.com/mag/maria-yudina/> приступљено 25.05.2021.

13. BeiBei, Zhou, Piano Performing Art of Russia: Major Development Trends in the 20th Century, *IRA International Journal of Education and Multidisciplinary Studies* (13/2), Budapest, 2018, 8–12.
14. Bertoglio, Chiara, Instructive editions of Bach's WTK in Italy, <https://www.chiarabertoglio.com/books>, приступљено 28.07.2021.
15. Bial, Henry (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, London/New York, 2004.
16. Blume, Friedrich, *Classic and Romantic music: A Comprehensive survey*, W. W. Norton Company, New York, 1970.
17. Botstein, Leon, Artur Schnabel and the Ideology of Interpretation, *The Musical Quarterly* 85(4), Winter 2001, Oxford, 2001, 587–594,
18. Botstein, Leon, Musings on the History of Performance in the Twentieth Century, *The Musical Quarterly*, Vol. 83, No. 1 (Spring, 1999), Oxford University Press, Oxford, 1999, 1–5.
19. Breithaupt, Rudolf, *Die natürliche Klaviertechnik*, Vol. 1: *Handbuch der modernen Methodik und Spielpraxis für Künstler und Lehrer, Konservatorien und Institute, Seminare und Schulen*, C. F. Cahnt, Leipzig, 1912.
20. Breithaupt, Rudolf, *Die natürliche Klaviertechnik*, Vol. 2: *Die Grundlagen des Gewichtsspiels*, C.F. Kahnt Nachfolger, Leizig, 1909
21. Brée, Malwine, *The Groundeork of the Leschetizky Method*, G. Schirimer, Inc, New York, 1905.
22. Burkhart, Charles Schenker's Theory of Levels and Musical Performance in David Beach (ed.), *Aspects of Schenkerian Theory*, Yale University Press, New Haven, London, 1983.
23. Busoni, Feruccio, *Sketch of a New Esthetic of Music*, Dover publications, New York, 1962.
24. Butt, John, *Playing with history*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
25. Caland, Elisabeth, *Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels*, Verlag der Ebner'schen Musikalienhandlung, Stuttgart, 1912.
26. Carreño, Teresa, *Possibilities of Tone Color by Artistic Use of Pedals – The Mechanism and Action of the Pedals od the Piano*, The John Church Company, Cincinnati, New York, London, 1919.

27. Carlson, Marvin, *Performance. A Critical Introduction*, Routledge, London/New York, 1999.
28. Clark, Eric, Empirical Methods in the Study of Performance in: (Eric Clark and Nicholas Cook) *Empirical Musicology – Aims, Methods, Prospects*, Oxford University Press, Oxford, 2004
29. Cook, Nicholas, Everist, Mark (ed.), *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford, 1999.
30. Cook, Nicholas, *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford University Press, New York, 2013.
31. Cook, Nicholas, Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online*, 7/2, 2001, [www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html](http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html), acc. 05.02.2013.
32. Cook, Nicholas, *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*, Ashgate, Aldershot, 2007.
33. Cook, Nicholas, *The Schenker Project, Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, Oxford University Press, New York, 2007.
34. Cook, Nicholas, Pettengill, Richard (ed.), *Taking It to the Bridge. Music as Performance Music*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2013.
35. Cook, Nicholas, The Editor and the Virtuoso, *Journal of the Royal Musical Association (Vol. 116, No. 1)*, Taylor & Francis, 1991, 78–95.
36. Cooke, James Francis, *Great Pianists on Piano Playing: Godowsky, Hofmann, Lhevinne, Paderewski and 24 Other Legendary Performers (Great Pianists: In Their Own Words)*, Dover Publications, Philadelphia, 1999.
37. Cooper, Martin, Charles Timbrell, „Cortot, Alfred", *Grove Music Online*, Oxford *Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06587>.
38. Crimp, Bryan, A Golden Age of Pianists, *The Musical Times*, Vol. 130, No. 1760, Aspects of the Keyboard (Oct., 1989), pp. 605- 609, Musical Times Publications Ltd, <http://www.jstor.org/stable/965580>, acc. 19.06.2009.
39. Cross, Jonathan, Modernism and tradition, and traditions of modernism, *Музикологија* (6/2006), Српска академија наука и уметности, Београд, 2006, 19–42.



40. Cvejić, Bojana, *Otvoreno delo u muzici. Boulez – Stockhausen – Cage*, Studentski kulturni centar, Beograd, 2004.
41. Cvejić, Žarko, *Ukroćeni virtuoz*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2016.
42. Dahlhaus, Carl, *Glazba 19. stoljeća* (prev. Sead Muhamedagić), Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2007.
43. Day, Thimoty, *A Century of Recorded Music: Listening to Music History*, Yale University Press, New Haven, 2002
44. Davis, Richard Beattie, Henselt, (Georg Martin) Adolf, Grove Music Online, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012818>, приступљено 10.05.2021.
45. DeNora, Tia, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna 1792-1803*, University of California Press, Berkley, Los Angeles and London, 1995.
46. de Lara, Adelina, “Clara Schumann’s Teaching”, *Music & Letters*, vol. 26, no. 3, Oxford University Press, 1945, 143–147.
47. Deutch, Diana (ed.), *The Psychology of Music*, Academic Press, Waltham, 2012
48. Dinov Vasić, Marija, Studije izvođačkih umetnosti: performativnost i funkcija telesnog gesta u pijanizmu, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2019, 20, (докторска дисертација у рукопису), <http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/407/MDV%20Doktorska%20disertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y>,
49. Drabkin, William, The new Erläuterungsausgabe, *Perspectives of New Music* (Vol. 12, No.1-2, Autumn 173 – Summer 1974, 319–330.
50. Dubal, David, *Evenings With Horowitz*, Amadeus Press LLC, Pompton Plains, Cambridge, 2004.
51. Dubal, David, *The Art Of The Piano*, Amadeus Press, Pompton Plains, NJ, Cambridge, UK, 2004.
52. Dunsby, Jonathan, *Performing music: shared concerns*, Oxford University Press, New York, 1995.
53. Đorđević, Jelena, *Postkultura – Uvod u studije kulture*, Clio, Beograd, 2009.
54. Ellis, Katharine, „Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris“, *Journal of the American Musicology Society* 50, nos. 2–3 (Summer–Fall 1997), University of California Press, Los Angeles, 353–385.

55. Епштејн, Михаил, *Постмодернизам*, Београд, *Zepter Book World*, 2008
56. Evan, Adams, *Ignaz Friedman: Romantic Master Pianist*, Indiana University Press, Bloomington, 2009.
57. Fairclough Pauline, The Performance and Reception of Erstern Classical Music in Soviet Russia, <https://gtr.ukri.org/projects?ref=AH%2FI000828%2F1#/tabOverview>, приступљено 14.03.2021.
58. Fay, Amy nad Peirce Fay, *Music-Stady in Germany*, A. C. McClurg, Chicago, 1888.
59. Фейнберг, Самујл, *Мастерство Пианиста*, Музыка, Москва, 1978
60. Ferrari, Viviana Nicoleta, „The Vincenzo Vitale piano school: Famous school but little known“, *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2009*, edited by Aaron Williamon, Sharman Pretty, and Ralph Buck, published by the European Association of Conservatoires (AEC), Utrecht, The Netherlands, <http://www.performancescience.org/?pg=3999>, acc. 11.03.2010.
61. Flint, Catrena M, *The Schola Cantorum, Early Music and French Political Culture from 1894–1914*, McGill University, Montreal, 2006, (докторска дисертација, рукопис).
62. Focht, Ivan, *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd, 1980.
63. Fox, Michael S. Glavlit, Censorship and the Problem of Party Policy in Cultural Affairs, 1922-28, *Soviet Studies* (44), 6/1992, 1045–68. <http://www.jstor.org/stable/152329>.
64. Gerten, Gilen, (ur.), *Svestrani Glen Guld*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2005.
65. Giesecking, Walter and Karl Leimer, *Piano Tehnique*, Dover Publications, New York, 1972.
66. Глушкова, Ольга Рейнгольдовна, Образовательная деятельность Московской консерватории: становление и развитие (1866–1916), Государственный институт искусствознания, Москва, 2020 (докторска дисертација у рукопису).
67. Godlovitch, Stan, *Musical Performance – A Philosophical Study*, Routledge, London/New York, 1998.
68. Goehr, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works – An Essay in the Philosophy of Music*, Claredon Press, Oxford, 1992.

69. Good, Edwin M, *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos - A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grand*, Stanford University Press, Stanford, 2001.
70. Gould, John, What Did They Play?: The Changing Repertoire of the Piano Recital from the Beginnings to 1980, *The Musical Times*, Vol. 146, No. 1893 (Winter, 2005), Musical Times Publications Ltd., London, 61–76, <http://www.jstor.org/stable/30044125>, acc. 09.03.2010.
71. Grier, James, Editing, Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008550>,
72. Grier, James, *The Critical Edition of Music – History, method and practice*, Cambridge University Press, New York, 1996.
73. Хентова, С. М, Шостакович, в Москве, *Московский рабочий*, 1986.
74. Hiebert, Elfrieda, Listening to the Piano Pedal: Acoustics and Pedagogy in Late Nineteenth-Century Contexts, *Osiris*, vol. 28, no. 1, [Saint Catherines Press, The University of Chicago Press, The History of Science Society], 2013, 232–53
75. Higgins, Thomas, Whose Chopin?, *19th-Century Music*, vol. 5, no. 1, 1981, 67–75.
76. Hamilton, Kenneth, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford University Press, Oxford, 2008.
77. Hofmann, Josef, *Piano playing with Piano questions answered*, Theodore Presser Co., Philadelphia, 1920.
78. Hofman, Josif, *Sviranje na klaviru, Odgovorni napitanja o sviranju na klaviru*, Nota Knjaževac, Knmjaževac, 1986.
79. Horowitz Joseph, *Artists in Exile*, Harper Collins Publishers Inc., New York, 2008.
80. Horowitz, Joseph, *Conversations with Arrau*, Limelight Editions, New York, 1982
81. Horowitz, Joseph, „Letter from New York: The Transformations of Vladimir Horowitz“, *The Musical Quarterly*, Vol. 74, No.4 (1990), Oxford University Press, Oxford – New York, 636–648.
82. Ignjatović, Aleksandar, Dva modernizma u dve Jugoslavije: arhitektura i ideologija, 1929–1980, u: [https://yuhistorija.com/serbian/kultura\\_religija\\_txt02.html](https://yuhistorija.com/serbian/kultura_religija_txt02.html)

83. Ivković, Marjan, Fuko versus Habermas – Moderna kao nedovršeni projekat naspram teorije moći – neizbežna suprotstavljenost ili mogućnost komunikacije, *Filozofija i društvo* (2/2006), Beograd, 2006, 59–76.
84. Jankelevič, Vladimir, *Muzika i neizrecivo*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989.
85. Јанковић, Јасмина П, Руска пијанистичка школа: историја и традиција, Универзитет у Београду, Филолошки факултет, Београд, 2015 (докторска дисертација у рукопису)
86. Jeremić-Molnar, Dragana, *Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, IP „Filip Višnjić“, Beograd, 2009.
87. Kaiser, Joachim, *Great pianists of our time*, George Allen and Unwin Ltd., London, 1971.
88. Katz, Mark, *Capturing Sound – how technology has changed music*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 2004.
89. Kloc, Hajnrih, *Umetnost u 20. veku, Moderna – postmoderna – druga moderna*, Svetovi, Novi Sad, 1995.
90. Klose, Hermann, *Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels*, Nolte, Hamburg, 1886.
91. Kogan, Grigory, *Busoni as pianist*, University of Rochester Press, New York, 2010.
92. Kramer, Lawrence, *Interpreting Music*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 2011.
93. Krebs, Stanley D, Soviet Music Instruction: Service to the State, *Journal of Research in Music Education*, (Autumn 1961), 83–107.
94. Kruja, Mira, *Piano Inside Out: the expansion of the expressive, technical, and sonorousspectrum in selected twentieth century art music repertoire for the modern acoustic piano*, University of Kentucky Doctoral Dissertations, Kentucky, 2004, [http://uknowledge.uky.edu/gradschool\\_diss/396](http://uknowledge.uky.edu/gradschool_diss/396), acc. 05.06.2014.
95. Lawson, Colin, Stowell, Robin, *The Historical Performance of Music: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
96. Lehmann, Stephen, *Rudolf Serkin: A Life*, Oxford University Press, New York, 2003.
97. Leimer, Karl and Walter Giesecking, *Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking*, Theodore Presser Co, Bryn Mawr, 1932.

98. Leimer, Karl and Walter Giesecking, *Rhythmik, Dynamik, Pedal und andere Probleme des Klavierspiels nach Leimer-Giesecking*, Theodore Presser, Bryn Mawr, 1938
- 99.
100. Lengyel, Peter, „Makings of Music: Sociology, contexts and creators of the art“, *International Social Science Journal*, No. 94, Unesco, Paris, 1982.
101. Lenneberg, Hans, Music Publishing and Dissemination in the Early Nineteenth Century – Some Vignettes, *The Journal of Musicology*, vol. 2, no. 2, 1983, 174–183.
102. Levenson, Michael (ed.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
103. Levin, Alicia Cannon, *Seducing Paris: Piano Virtuosos and Artistic Identity, 1820–1848*, University of North Carolina, Chapel Hill, 2009 (докторска дисертација у рукопису).
104. Levin, Josif Arkadijevič, *Principi sviranja na klaviru*, Studio Lirica, Beograd, 2016.
105. Levinskaya, Maria, *The Levinskaya system of pianoforte technique and tone-colour through mental and muscular control*, Dent, London, 1930
106. Lieberman, Richard K, *Steinway & Sons*, Yale University Press, New Haven & London, 1995.
107. Lippman, Edward, *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nevraska Press, Lincoln/London, 1992.
108. Logan, Christine, „Refiguring Roles in Interpretation: Case Study - Gabriel Fauré's Impromptu no. 5, Op 102“, in *Focus on Excellence. Questions and Answers*, Focus on Excellence. Questions and Answers. 8th Australasian Piano Pedagogy Conference, Australian National University, Canberra, 02–06. 07. 2007, (рад у рукопису).
109. Long, Marguerite, *Au Piano avec Gabriel Faure*, Billaudot, Paris, 1963.
110. Lott, Allen, „Anton Rubinstein in America (1872–1873)“, *American Music*, Vol. 21, No. 3, Nineteenth-Century Special Issue (Autumn, 2003), 291–318, University of Illinois Press, <http://www.jstor.org/stable/3250546>, acc. 19.06.2009.
111. Lourenco, Sofia, „European piano schools: Russian, German, and French classical piano interpretation and technique“, *Citar Journal*, Vol. 2, Universidade Catolica Editora, Porto, 2010, 6–14.

112. Lourenco, Sofia, *Tendencies of piano interpretation in the twentieth century: Concept and different types of "piano interpretation schools"*, International Symposium on Performance Science, Published by the AEC, 2007.
113. Lowe, Alberta and Harold S. Pryor, Music Education in the Union of Soviet Socialist Republics, *Music Educators Journal* (45), 6/1959, 28–32.
114. Lütteken, Laurenz, The work concept, in: Anna Maria Busse Berger (ed.) *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge University Press, 2015, 55–58.
115. Mach, Elyse, *Great Contemporary Pianists Speak for Themselves*, Dover Publications, INC., New York, 1980, 1988.
116. Mathews, William Smythe Babcock, *School of the Piano Pedal*, Oliver Ditson Company, Boston, 1906
117. Mayer, Howard Brown, Editing in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 5, Oxford University Press, Oxford, 1980
118. *Мала енциклопедија Просвета*, ур.Ото Бихаљи-Мерин, Просвета, Београд, 1986.
119. Marcus, Leonard M, "Music recording", *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/music-recording>
120. Маринковић, Соња, *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, Факултет музичке уметности, Београд, 2008.
121. Маринковић, Соња, Статус дисциплине Историја и теорија извођаштва у: (Danijela Stojanović i Danijela Zdravić Mihailović, ured.) *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problemi interpretacije – zbornik radova sa Naulnog skupa Balkan Art Forum (2014)*, Fakultet umetnosti u Nišu, Niš, 2014
122. Marino, Adrijan, *Moderno, Modernizam, Modernost* (prev. Mariana Dan i Zoja Tomić), Narodna knjiga, Beograd, 1997.
123. Масникоса, Марија, Савремена музикологија између модернизма и постмодернизма у: Мирјана Веселиновић-Хохман (уред.), *Постструктуралистичка наука о музици*, СОКОЈ-МИЦ, Факултет музичке уметности, Београд, 1998, 21–25.
124. Mathews, W. S. B, The Theory of Phrasing, Memorizing, and Interpretation, *The Etude* (1/1886).

125. Medić, Hristina, Interpretacija i recepcija muzičkog dela – izbor mogućnosti, *Aspekti interpretacije*, ur. Mirjana Veselinović, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1989.
126. Mineo. Ota, “Bartók’s Wrists and 19<sup>th</sup>-Century Performance Practice: An Essay on the Historicity of Piano Technique.” *Studia Musicologica* (53) 1/3, Akadémiai Kiadó, 2012, 161–70.
127. Mishra, Jennifer, A Century of Memorization Pedagogy, *Journal of Historical Research in Music Education* (32), 1/2010.
128. Mohr, Franz, *My Life with the Great Pianists*, Baker Books, Grand Rapids, MI, 2006.
129. Monelle, Raymond, The criticism of musical performance in: John Rink (ed.) *Musical performance / A guide to Understanding*, Cambridge university press, Cambridge, 2002,
130. Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2009.
131. Mitchell, Mark, *Moriz Rosenthal in word and music: a legacy od nineteenth century*, Indiana University Press, Bloomington, 2006.
132. Monsaingeon, Bruno, *Sviatoslav Richter: Notebooks and Conversations*, Princeton University Press, Princeton, 2002.
133. Moran John, “Historically informed performances; *Archduke* and *Ghost Trios*”, *Beethoven Forum*, Vol. 14, (Spring, 2007), Illinois Univesity Press, Illinois, 90–93.
134. Nejpgauz, Genrik, *O umetnosti sviranja na klaviru: zapisi pedagoga* (prev. Nina Misočko i Dragica Ilić), Umetnička akademija, Beograd, 1970.
135. Nelson, Lee-Ann, *Rachmaninoff’s Second Piano Sonata op.36, Towards the creation of an alternative performance version*, University of Pretoria, Pretoria, October 2006, doctoral dissertation <http://upetd.up.ac.za/thesis/available/etd-11052007-142018/unrestricted/dissertation.pdf>
136. Newman, Wiliam S. Chronological Checklist of Collected Editions of Beethoven's Solo Piano Sonatas Since His Own Day, *Notes* (33/3), 1977, 503–530.
137. Nichols, Roger, *The harelequin Years, Music in Paris 1917–1929*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, 2002.

138. Николаев, Александр, *Мастера советской пианистической школы*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1961
139. Nikolić, Sanela, *Avangardna umetnost kao teorijska praksa – Black mountain college, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2015.
140. Noske, Frits, and Petrobeli, Pierluigi, Tradition et innovation dans la virtuosité romantique, *Acta Musicologica*, Vol. 43, Fasc. 3/4, *Actes du Colloque de Saint-Germain-en-Laye* (septembre 1970). *Études sur la Musique du XIXe siècle / Papers of the Colloque at Saint-Germain-en-Laye* (September 1970). *Studies on 19th-Century Music / Berichte über das Kolloquium von Saint-Germain-en-Laye* (September 1970). *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts* (Jul. - Dec., 1971), pp. 114-125, International Musicological Society, <http://www.jstor.org/stable/932256>,
141. Novak, Jelena, *Divlja analiza*, Studentski kulturni centar, Beograd, 2004.
142. Novara, Thomas Jay, *A Comparative Analysis of the Writings and Technical Approach of Ludwig Deppe and His Contemporaries in Piano Pedagogy*, Southern Illinois University Carbondale, 2015 (дипломски рад у рукопису). [https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1804&context=gs\\_rp](https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1804&context=gs_rp),
143. Olivera, Claudio, *Teresa Carreno: Pianist, Composer and Pedagogue. Her Life And Work From The Perspective Of Virtuoso Piano Playing At The End Of The 19th Century*, University of South Carolina, 2016, (докторски уметнички пројекат у рукопису), <https://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4410&context=etd>
144. Ord-Hume, Arthur, *Player piano*, *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021928>
145. O’Shea, Gary, *Prokofiev’s early solo piano music: context, influences, forms, performance*, Faculty of Arts and Humanities, University of Sheffield, 2013 (Unpublished doctoral dissertation).
146. Ota, Mineo, “Bartók’s Wrists and 19<sup>th</sup>-Century Performance Practice: An Essay on the Historicity of Piano Technique.” *Studia Musicologica* (53) 1/3, Akadémiai Kiadó, 2012, 161–170.
147. Page, Tim: *The Glenn Gould Reader*, First Vintage Books Edition, New York, 1990.



148. Parker, Andrew, Kosofsky Sedgwick, Eve (ed.): *Performativity and Performance*, Routledge, New York/London, 1995.
149. Parrott, Jasper and Ashkenazy, Vladimir, *Par dela les frontiers*, Edition de Fallois, L'Age d'Homme, Paris, 1988.
150. Parakilas, James, *Piano roles: A New History of the Piano*, Yale University Press, New Haven & London, 2001.
151. Pašćan, Borislav, „Tendencije savremene muzičke interpretacije“, *Zvuk*, 43–44, Beograd, 1961, 139–149.
152. Philip, Robert, *Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental performances*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
153. Peković, Slobodanka, *Osnovni pojmovi moderne*, Narodna knjiga, Alfa, Beograd, 2002.
154. Peres da Costa, Neal, *Off the Record – Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford University Press, Oxford, 2012.
155. Plaskin, Glenn, *Horowitz*, Quill, New York, 1983.
156. Plumb, Steve, *Neue Sachlichkeit 1918–33: Unity and Diversity of an Art Movement*, Editions Rodopi B. V, Amsterdam, New York, 2006.
157. Popović Mladenović, Tijana, *Muzičko pismo*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2015.
158. Popović, Tijana, Pojam i elementi “analitičke” interpretacije, *Aspekti interpretacije*, yp. Mirjana Veselinović, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1989.
159. Sanela Radisavljević, Glen Guld – Pijanizam u doba medija u: Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ured.), *Figure u pokretu – Savremena zapadna etetika, filozofija i teorija umetnosti*, Vujičić kolekcija, Beograd, 2009.
160. Razumovskaya, Maria, Heinrich Neuhaus, A Performer's Views on the Realisation of Music, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (46/2), 2015, 355–369.
161. Rego, John Anthony, *Skryabin, Rakhmaninov and Prokofiev as composer-pianists: The russian piano tradition, aesthetics and performance practices*, doctoral distertation, Princeton University, Princeton, 2012.

162. Reich, Nancy, Schumann [née Wieck], Clara. Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025152>.
163. Rink, John (ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
164. Rink, John, ed. „The practice of performance: Studies in musical interpretation”, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
165. Ripin, Edwin etc, Pianoforte, *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021631>, приступљено 09.09.2021.
- 166.
167. Ritterman, Janet, „On teaching performance”, *Musical Performance*, ed. John Rink, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
168. Reich, Nancy, Schumann [née Wieck], Clara. Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025152>, приступљено 12.08.2021.
169. Repp, Bruno H., „The Art of Inaccuracy: Why Pianist’s Errors Are Difficult to Hear”, *Music Perception*, Winter 1996, University of California, Los Angeles, 161–184.
170. Regelski, Thomas A., Amateuring in Music and its Rivals, *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 6/3: [http://act.maydaygroup.org/articles/Regelski6\\_3.pdf](http://act.maydaygroup.org/articles/Regelski6_3.pdf), acc. 06.06.2014.
171. Robinson Charles, Sydney i dr, Historical Editions, *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008552>
172. Rogers, Jillian, „Mourning at the Piano: Marguerite Long, Maurice Ravel, and the Performance of Grief in Interwar France“, *Transposition*, 4/2014, Association Transpositon, Musique et Sciences Sociales, Paris, 2014.
173. Rothstein, William, Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven’s Piano Sonatas, *19-th Century Music (Summer 1984)*, University of California Press, 1984, 3–28.

174. Rubinštajn, Artur, *Godine moje mladosti*, (Vera N. Ilić), Matica Srpska, Novi Sad, 1986.
175. Rowland, David, The Piano since c.1825 in: David Rowland (ed.), *The Cambridge Companion to the Piano*, Cambridge University Press, New York, 2004.
176. Rubinštajn, Artur, *Moje mnoge godine* (prev. Vera N. Ilić), Matica, Srpska, Novi Sad, 1986.
177. Safonoff, Wassili, *The new formula for the piano teacher and piano student*, J&W Chester, Inc, London, 1916.
178. Сафонов, Василиј Иљич, *Нова формула свирања на клавиру*, Studio Lirica, Београд, 2012
179. Samson, Jim, The practice of Early Nineteen-Century Pianism, *The Musical Work: Reality or Invention*, ed. Michael Talbot, Liverpool University Press, Liverpool, 2000, 23.
180. Samson, Jim, *Virtuosity and the Musical Work. The Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
181. Sargeant, Lynn, A New Class of People: The Conservatoire and Musical Professionalization in Russia, 1861–1917, *Music & Letters* (85/1), 2004, 41–61.
182. Selva, Blanche, *La Sonate, Étude de son évolution historique et expressive en vue de l'interprétation et de l'audition*, Libraire paul Delaplane, Paris, 1914.
183. Serdar, Aleksandar, *Razvoj pijanitičke tehnike*, Muzički centar Crne Gore, Podgorica, 2012.
184. Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, London/New York, 2003.
185. Schechner, Richard, *Performance Theory*, Routledge, New York/London, 1988.
186. Schenker, Heinrich, *Piano Sonata in E Major, Op. 109 – Beethoven's Last Piano Sonatas, an edition with elucidation, Volume I*, Oxford University Press, New York, 2015.
187. Schmitt, Hans, *Das Pedal des Klavier – seine Beziehung zum Klavierspiel und Unterricht zur Komposition und Akustik*, Fachbuchverlag, Dresden, 2015.
188. Schonberg, Harold C, *Horowitz, His Life and Music*, Simon & Schuster, New York, 1992.

189. Schuler, Gunther, *The Compleat Conductor*, Oxford University Press, Oxford, 1997,
190. Shinn, Frederick G, The Memorizing of Piano Music for Performance, *Proceedings of the Musical Association* (25) 1898, 1–25.
191. Söchting, Emil, *Die Lehre vom freien Fall*, O. Wermthal, Magdeburg, 1898.
192. Steinhausen, Friedrich Adolf and Ludwig Riemann, *Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1905
193. Steinhausen, Friedrich Adolf and Lorizel von Reuter, *Die Physiologie der Bogenführung auf den Streich-Instrumenten*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1928.
194. Stravinski, Igor, *Moje shvatanje muzike* (prev. Eleonora Mićunović), Vuk Karadžić, Beograd, 1966.
195. Sutanto, David T, *Pictures at an Exhibition: A Performer's Guide Comparing Recorded Performances by Pianists Vladimir Horowitz and Evgeny Kissin: "Eccentric" vs. "Academic" Playing*, University of Cincinnati, May 23, 2007, doctoral dissertation [http://www.ohiolink.edu/etd/send-pdf.cgi/Sutanto%20David%20T.pdf?acc\\_num=ucin1180300837](http://www.ohiolink.edu/etd/send-pdf.cgi/Sutanto%20David%20T.pdf?acc_num=ucin1180300837), acc.06.05.2009.
196. Šobajić, Dragan, *Feručo Buzoni: pijanista*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1987.
197. Šobajić, Dragoljub, *Franc List: stvaralac i izvođač*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2001.
198. Шобажјић, Драгољуб, *Темељи савременог пијанизма*, Светови, Нови Сад, 1996.
199. Šonberg, Harold, *Veliki pijanisti* (prev. Gordana Trbojević), Nolit, Beograd, 1983.
200. Šuvaković, Miško i Aleš Erjavec (ur.), *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Atoča, Beograd, 2009.
201. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.
202. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011.
203. Taruskin, Richard, *Text & Act: essays on music and performance*, Oxford University Press, New York, 1995.
204. Taylor, Karen M, *Alfred Cortot: His Interpretive Art and Teachings*, Indiana University, 1988 (докторска дисертација у рукопису).

205. Taylor, Philip S, *Anton Rubinstein: a life in music*, Indiana University Press, Bloomington, 2007.
206. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, <http://grove.com>
207. Thorau, Christian and Hansjakob Ziemer (eds.) *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, Oxford Univeristy Press, Oxford, New York, 2019.
208. Timbrell, Charles, *French Pianism: A Historical Perspective*, Amadeus Press, Portland, Oregon, 2003.
209. Qu, Miaoyin, *Piano Playing in the German Tradition, 1840-1900: Rediscovering the Un-notated Conventions of Performance*, University of Leeds, 2015 (докторска дисертација у рукопису), <https://etheses.whiterose.ac.uk/9126/1/Miaoyin%20Qu%20-%20PhD%20eThesis.pdf>
210. Urchueguía, Cristina, *Critical Editing of Music and Interpretation: Critical Editions for Critical Musicians? Text (16)*, Indiana University Press, 2006, 113–129.
211. Vaccari, Iginio, *What is the Natural Manner of Playing the Piano by utilizing the Weight of the Arm? It was theorized since 1905*, <https://standrewspianotuition.co.uk/natural-piano/rudolf-breithaupt-the-natural-piano-technic>
212. Веселиновић Мирјана (ур.), *Аспекти интерпретације*, Удружење композитора Србије, Факултет музичке уметности, 1989.
213. Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. век* Завод за уџбенике, Београд, 2007.
214. Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983.
215. Volkov, Solomon, *Testimony: The Memoires of Dmitri Shostakovich*, Harper & Row, Toronto, 1984
216. Vujanović, Ana, *DOKSID s- TIU-4, fundamentalističko mapiranje savremenih teorija izvođačkih umetnosti*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2007.

217. Walker, Alan, *Hans von Bulow: A life and times*, Oxford University Press, New York, 2010.
218. Warrack, John, Deppe, Ludwig, Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007583>
219. Williamon, Aaron, Memorising Music in John Rink (ed), *Musical Performance – A Guide to Understanding*, Cambridge University Press, New York, 2002,
220. Williamson, Elsie B. and Ronald Chamberlain and N. Victor Edwards, The Truth about Pianoforte Touch and Tone-Colour, *The Musical Times* (71/1053), 1930, 1021–1023.
221. Wisniewski, Wojciech, Defining National Piano Schools, Perceptions and Challenges, University of Sydney, 2015 (докторски уметнички пројекат у рукопису).
222. Wu, Wan-Hsuan, Beethoven Through Liszt: Myth, Performance, Edition, (Unpublished doctoral dissertation), The University of Texas, Austin, 2007.
223. Wan, Blanc Chun Pong, Contemporary Russian Piano School Pedagogy and Performance, King's College London, 2016 (Unpublished doctoral dissertation)
224. Zenkin, Konstantin, „The Liszt Tradition at the Moscow Conservatoire“, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 42, Fasc. 1/2, Franz Liszt and Advanced Musical Education in Europe: International Conference (2001), Akadémiai Kiadó, 2001, 93–108.

## Биографија аутора

Стефан Цветковић (Београд, 1983) завршио је студије музикологије на Факултету музичке уметности у Београду 2010. године. Од 2011. делује најпре као Музички уредник на Трећем програму Радио Београда, а од 2015. Године на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности, у звању асистента за ужу научну област музикологија, на курсевима Историја музике, Методологија научноистраживачког рада, Методика наставе историје музике и Историја и теорија пијанизма. Централна област његовог музиколошког рада је музичко извођаштво са фокусом на пијанистичким праксама. Учесник је бројних научних скупова и аутор радова објављених у публикацијама у земљи и иностранству. Сарађивао је са дискографским кућама ЦПО и Сони класикал као аутор програмских књижица објављених албума. Добитник је награде из фонда „Властимир Перичић” Факултета музичке уметности у Београду 2010. године. Члан је Удружења композитора Србије и Музиколошког друштва Србије.

### *Избор и библиографије:*

- „Генеза тематизма у сонатама Александра Скрјабина (процес генезе тематских кругова у првих пет соната)“ у: *Ликови и лица музике*, Ивана Перковић, Тијана Поповић Млађеновић (уред.), Факултет музичке уметности, Београд, 2010, 307–322.  
ISBN 978-86-6051-033-6
- „Неки аспекти прожимања модернистичког и реалистичког дискурса у српској музици средине XX века – скица за једно истраживање“ у: *Никола Херцигоња (1911-2000), човек, дело, време*, Мирјана Веселиновић-Хофман, Мелита Милин (уред.), Музиколошко друштво Србије, Београд, 2011, 123–131. (ISBN 978-86-6051-088-6)
- „Иво Погорелић у београдској и загребачкој штампи 1977–2012“, Традиција као инспирација, ур. Соња Маринковић, Санда Додик, Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности, Музиколошко друштво РС, Бања Лука, 2013, 458 – 472. (ISBN 978-99938-27-12-2)

- „20th International Review of Composers“, *New Sound – International Magazine for Music*, 39 I/2012, ed. Mirjana Veselinović-Hofman, Department of Musicology, Faculty of Music, Belgrade, 2012, 109–116. (YU ISSN 0354-818X)
- „Aleksandar Obradović – Pro libertate, Concerto for piano and orchestra No. 3“, *New Sound – International Magazine for Music*, 41 I/2013, ed. Mirjana Veselinović-Hofman, Department of Musicology, Faculty of Music, Belgrade, 2013, 99–109. (ISSN 0354-4362)
- „Modernističke tendencije u srpskoj muzici u prvoj polovini XX veka“, *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek, moderna i modernizmi 1878–1941*, III tom, ur. Miško Šuvaković, Orion Art, Beograd, 2014, 389–398. (ISBN 978-86-6389-005-3)
- „String Quartet in D minor and Sonata for the violin and piano in G minor by Vasilije Mokranjac“ [tekst u knjižici albuma], СРО, Osnabrück, 2016. (срп 777 893-2)
- „Контекстуална питања модернистичке парадигме у музичком извођаштву“ у: *Традиција као инспирација*, Соња Маринковић, Санда Додик, Драгица Панић Кашански (уред.), Универзитет у Бањој Луци, Академија уметности, Музиколошко друштво РС, Бања Лука, 2017, 334–356. (ISBN, 978-99938-27-25-2)
- „Мит о непоновљивом“, [чланак у Културном додатку Политике], Култура, уметност наука (LXI/36), Политика, Београд, 16.12.2017, 3.
- „Đorđe Kovačev - u potrazi za ishodištima likovnosti“ [predgovor u katalogu izložbe], *Od Čuruga do Čurunge*, Biblioteka Grada Beograda, Beograd, 2018, 2. (ISBN 978-86-7191-299-0)
- „Трансфигурације националног музичког идиома у француском пијанизму XIX и прве половине XX века“ у: *Традиција као инспирација – Зборник са међународног симпозијума*, Соња Маринковић, Санда Додик и Драгица Панић-Кашански (уред.), Академија уметности, Бања Лука, 2018, 364–374.
- *Музика у одјецима критике*, [приређивач монографског издања; Уводна реч], Задужбина Илије М. Коларца, Beograd, 2018, 6–7. (ISBN 978-86-7249113-5)
- “The Revolutionary & The Romantic” Ivo Pogorelich plays Piano Sonatas by Beethoven and Rachmaninoff [tekst u knjižici albuma], Sony Classical, 2019.
- “Betoven u svetu pijanizma”, [tekst za tematsku izložbu povodom 250 godina od rođenja Ludviga van Betovena], Zadužbina Ilije M. Kolarca, Muzička galerija, 24.10–07.11.2020.



Stefan Cvetković, Piano works by Vasilije Mokranjac (1923–1984), [Tekst u knjižici albuma], Osnabrück, 2020, 6–14. (срп 555 221-2)

- “Александар Цветковић – Алгоритме о сликарству“, *Српска мисао* (6, 7, 8), Београд, 128–131.
- “Milan Mihajlović – Orchestral works“ CD Review, *New Sound* (56) II/2020, Београд, 120–122.

## ПРИЛОГ 1

Програми седам *Историјских концерата* Антона Рубинштајна, одржаних 1885. године

### Реситал I

Вилијам Берд	<i>Звиждук Кармана</i>
Џон Бул	<i>Краљевски лов</i>
Франсоа Купрен	<i>La Ténébreuse</i> <i>La favorite</i> <i>La Fleurie</i> <i>La Bavolet Flottant</i> <i>La Bandoline</i> <i>La Réveil-matin</i>
Жан-Филип Рамо	<i>La Rappel des oiseaux</i> <i>La Poule</i> <i>Gavott et Variations</i>
Доменико Скарлати	<i>Фуга у ге-молу</i> <i>Соната у А-дуру</i>
Ј. С. Бах	<i>Хроматска фантазија и фуга</i> <i>Жига у Бе-дуру из Партите бр. 1</i> <i>Сарабанда и Гавота у ге-молу из Енглеске свите бр. 3</i> <i>Прелудијум и фуга у це-молу и Де-дуру</i> <i>Прелудијуми у ес-молу, Ес-дуру и бе-молу из</i> <i>Добротемперованог клавира (није наведена свеска)</i>
Георг Фридрих Хендл	<i>Ер и варијације из Свите у Е-дуру</i> <i>Фуга из Свите у е-молу</i> <i>Сарабанда и Пасакаља из Свите у Ге-дуру</i> <i>Жига из Свите у А-дуру</i> <i>Арија са варијацијама у де-молу</i>
Карл Филип Емануел Бах	<i>Рондо у ха-молу</i> <i>La Xéporhone</i>

	<i>Sibylle</i>
	<i>Les Langueurs Tendres</i>
	<i>La Complaisante</i>
Јозеф Хајдн	<i>Варијације у еф-молу</i>
В. А. Моцарт	<i>Фантазија у це-молу, КВ 475</i>
	<i>Жига у Ге-дуру, КВ 574</i>
	<i>Рондо у а-молу, КВ 511</i>
	<i>Рондо alla Turca из Сонате у А-дуру, КВ 331</i>

## Реситал II

Л. в. Бетовен	8 Соната:
	Оп. 27, бр. 2, <i>Месечева</i>
	Оп. 31, бр. 2, <i>Бура</i>
	Оп. 53, <i>Валдитајн</i>
	Оп. 57, <i>Appassionata</i>
	Оп. 90
	Оп. 101
	Оп. 109
	Оп. 111

## Реситал III

Франц Шуберт	<i>Фантазија у Це-дуру, Wanderer</i>
	<i>Шест музичких момената</i>
	<i>Менует у ха-молу из Сонате у Ге-дуру</i>
	<i>Емпромпти у це-молу</i>
	<i>Емпромпти у Ес-дуру</i>
К. М. фон Вебер	<i>Соната бр. 2 у Ас-дуру</i>
	<i>Momento capriccioso</i>
	<i>Позив на игру</i>
	<i>Бриљантна полка</i>
Феликс Менделсон	<i>Озбиљне варијације, оп. 54</i>
	<i>Капричо у е-молу, оп.16, бр. 2</i>

11 *Песама без речи*  
*Scherzo a Capriccio* у фис-молу

#### Реситал IV

Роберт Шуман  
*Фантазија у Це-дуру*, оп. 17  
*Крајслеријана*, оп. 16  
*Симфонијске етуде*, оп. 13  
*Соната у фис-молу*, оп. 11  
*Des Abends, In der Nacht, Traumeswirren, Warum?* из  
*Фантастичних комада*, оп. 12  
*Пророк птица* из *Шумских сцена*, оп. 82, бр. 7  
*Романса у де-молу*, Оп. 32, бр. 3  
*Карневал*, оп. 9

#### Реситал V

Муцио Клементи  
Џон Филд  
Игњац Мошелес  
Адолф Хенселт  
Франц Лист  
*Соната у Бе-дуру*  
*3 Ноктурна у Ес-дуру, А-дуру и Бе-дуру*  
*4 Etudes Caractéristiques*, оп. 95  
*Poème d'amour*, оп. 3  
*Успаванка*  
*Liebeslied*, оп. 5, бр. 11  
*La Fontaine*, оп. 6, бр. 1  
*Schmerz in Glück*, оп. 6, бр. 2  
*Were I a Bird*, оп. 2, бр. 6  
*Концертна етуда*, бр. 3 у Дес-дуру  
*Valse-caprice*  
*Утеха у Де-дуру и Дес-дуру*  
*Au bord d'une source*  
*Мађарске рапсодије*, бр. 6 и 12  
*Soirées musicales*  
*La gita de gondola*

	<i>La regata Veneziana</i>
	<i>La Serertata</i>
	<i>La Danza</i>
Шуберт-Лист	<i>Auf dem Waser zu singen</i>
	<i>Ständchen von Shakespeare</i>
	<i>Soirée de Vienne</i> у А-дуру
Мајербер-Лист	<i>Reminiscences de Robert le diable</i>

## Реситал VI

Фредерик Шопен	<i>Фантазија</i> у еф-молу, оп. 49
	<i>Шест Прелида</i>
	<i>Четири Мазурке</i>
	<i>Четири Баладе</i>
	<i>Емпромптији</i> бр. 2 и 3
	<i>Ноктурна</i> у Дес-дуру, Ге-дуру и це-молу
	<i>Баркарола</i> оп. 60
	<i>Три Валцера</i> , оп. 42, оп. 69, бр. 1. оп. 34, бр. 2
	<i>Скерцо</i> бр. 1 у ха-молу, оп. 20
	<i>Соната</i> бр. 2 у бе-молу, оп. 35
	<i>Успаванка</i> , оп. 57
	<i>Полонезе</i> у фис-молу, це-молу и Ас-дуру

## Реситал VII

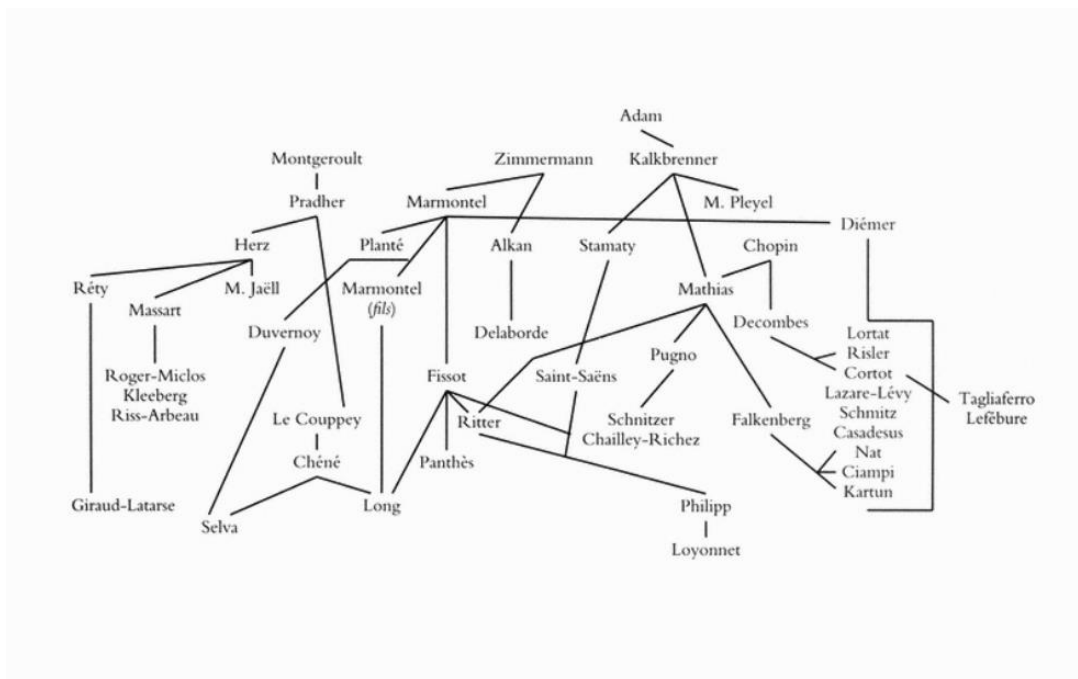
Фредерик Шопен	<i>Једанаест Етида</i>
Михаил Глинка	<i>Тарантела</i>
	<i>Баркарола</i>
	<i>Souvenir de Mazurka</i>
Милиј Балакирјев	<i>Скерцо</i> у бе-молу
	<i>Мазурка</i> у А-дуру
	<i>Исламеј</i>
Петар Иљич Чајковски	<i>Chant sans paroles</i> , оп. 2, бр. 3
	<i>Valse-Scherzo</i> ,

	<i>Романса</i> , оп. 5
	<i>Scherzo à la russe</i> , оп. 1, бр. 1
Сезар Кјуи	<i>Quasi-Scherzo</i> , оп. 22, бр. 4
	<i>Полонеза у Це-дуру</i> , оп. 22, бр. 1
Николај Римски-Корсаков	<i>Етида, Новелета, Валцер</i>
Антон Рубинштајн	<i>Соната у еф-молу</i>
	<i>Тема са варијацијама из Сонате у це-молу</i> , оп. 20
	<i>Скерцо из Сонате у а-молу</i> , оп. 100
Николај Рубинштајн	<i>Листић из албума</i>
	<i>Валцер у Ас-дуру</i> , оп. 16

## ПРИЛОГ 2

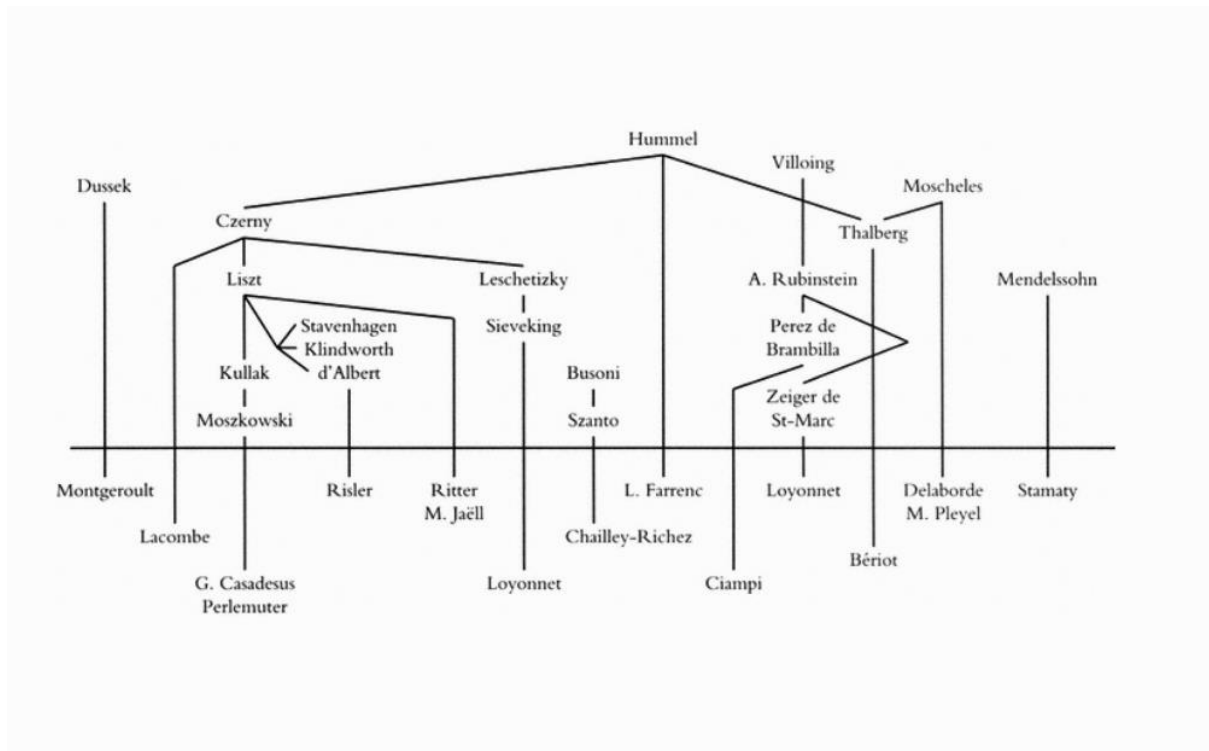
Генеалогска стабла главних пијанистичких школа (друге половине XIX и прве половине XX века)

Француска пијанистичка школа – значајни домаћи педагози пре 1925. године:<sup>572</sup>



<sup>572</sup> Преузето из: Charles Timbrell, нав. дело, 94.

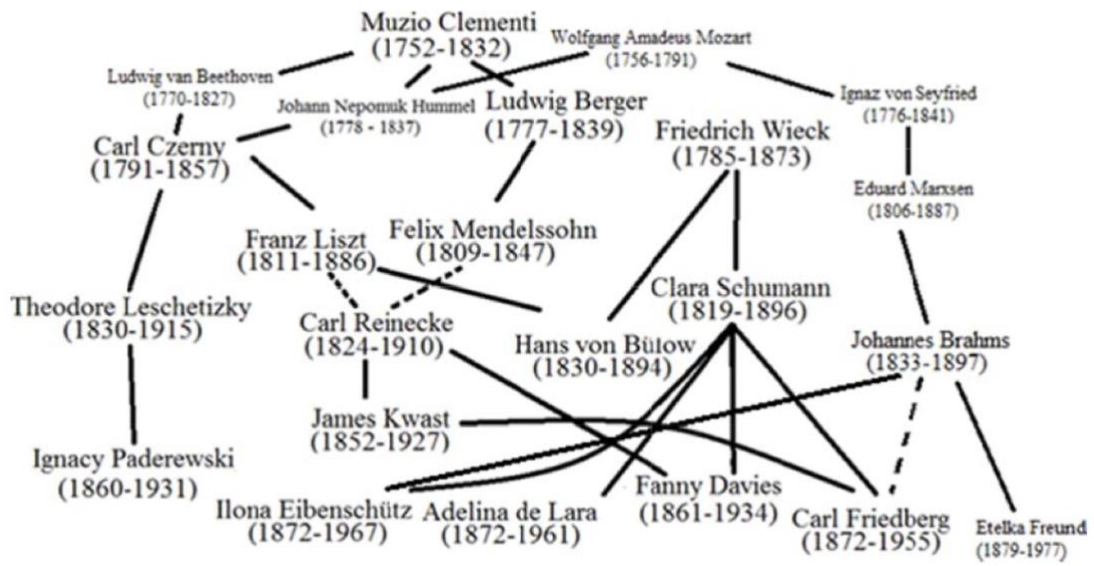
Француска пијанистичка школа – значајни инострани педагози пре 1925. године:<sup>573</sup>



<sup>573</sup> Преизето из: исто, 95

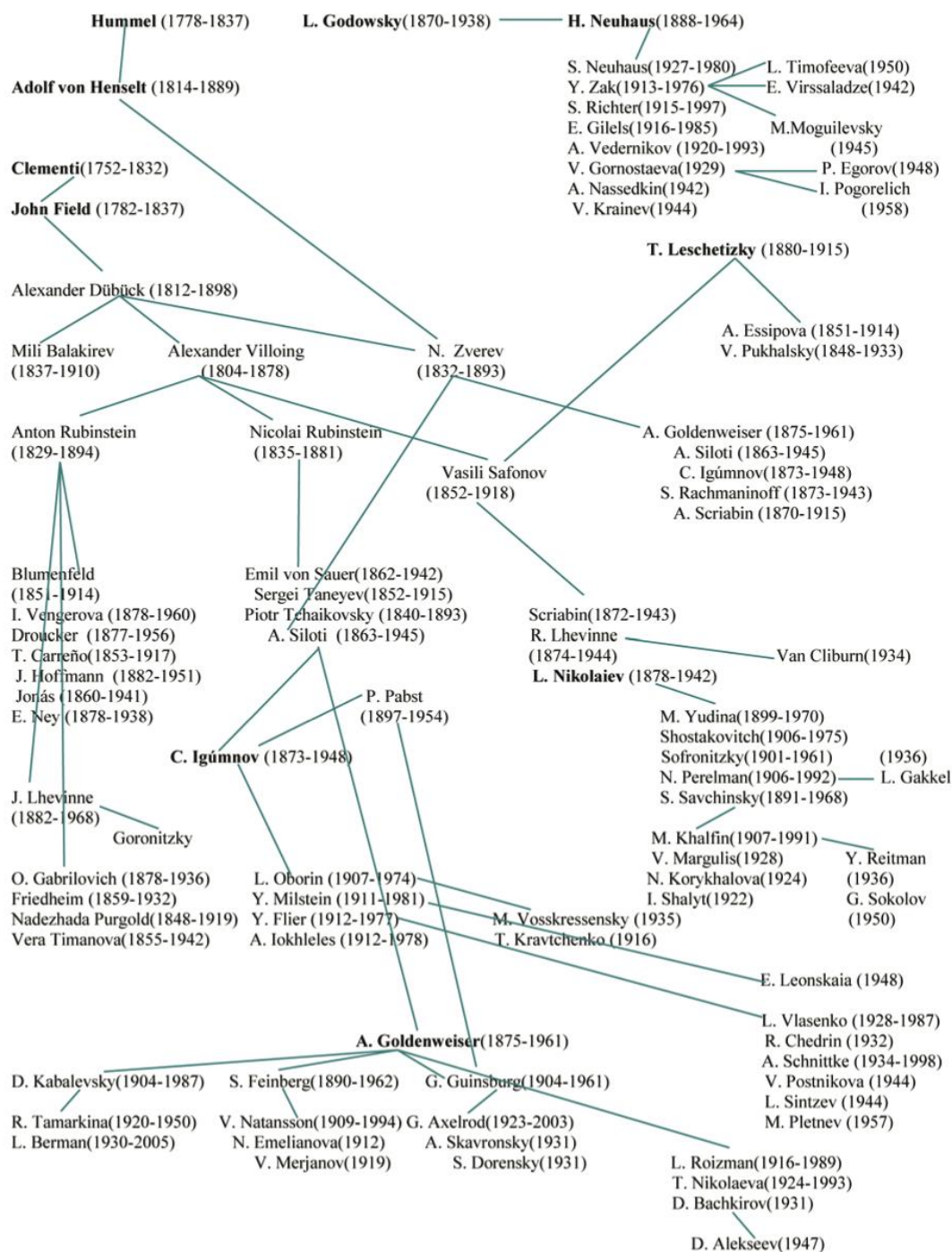


Немачка пијанистичка школа<sup>574</sup>:



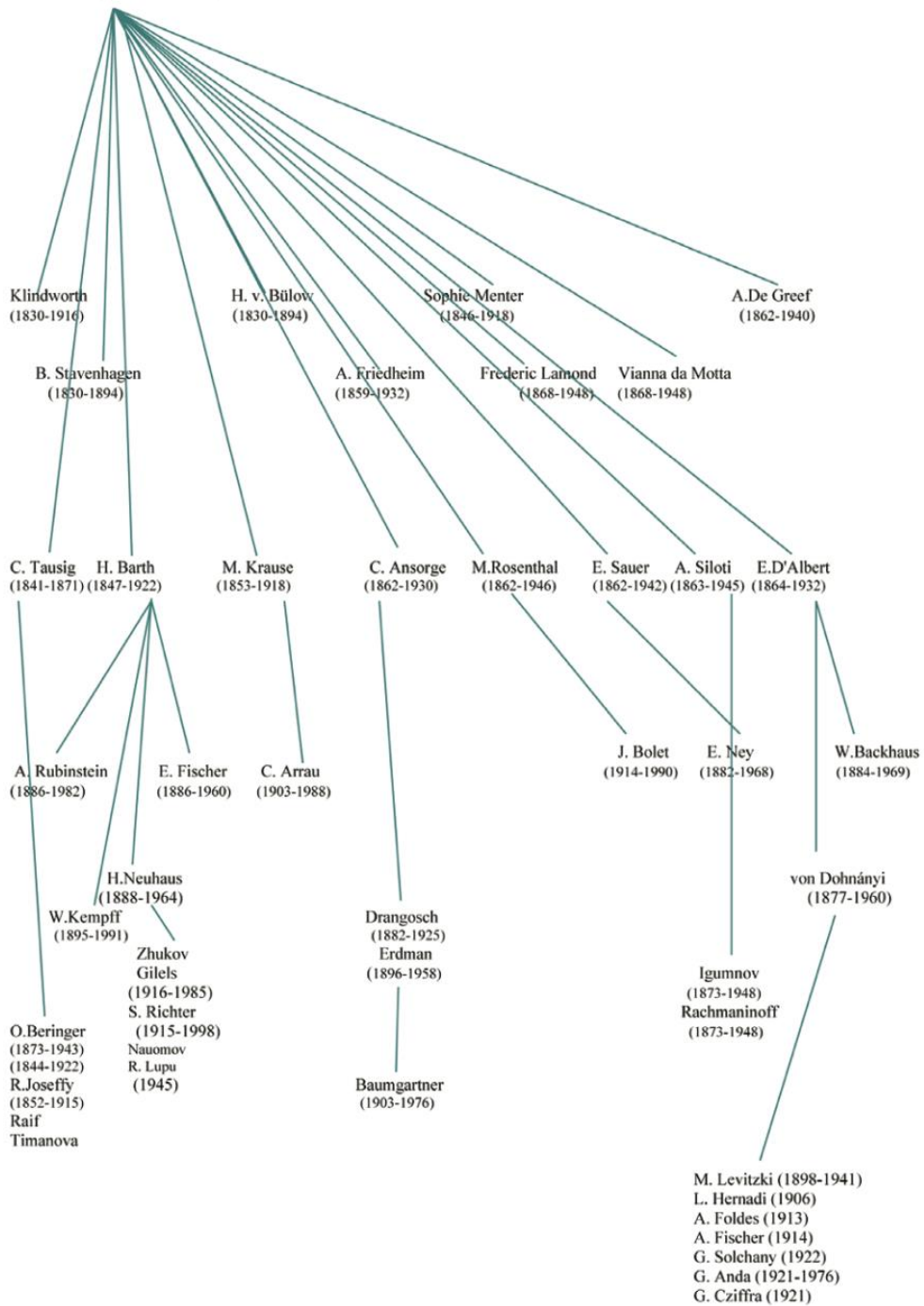
<sup>574</sup> Преузето из: Miaoqing Qu, нав. дело, 12.

### Russian Piano School Genealogy



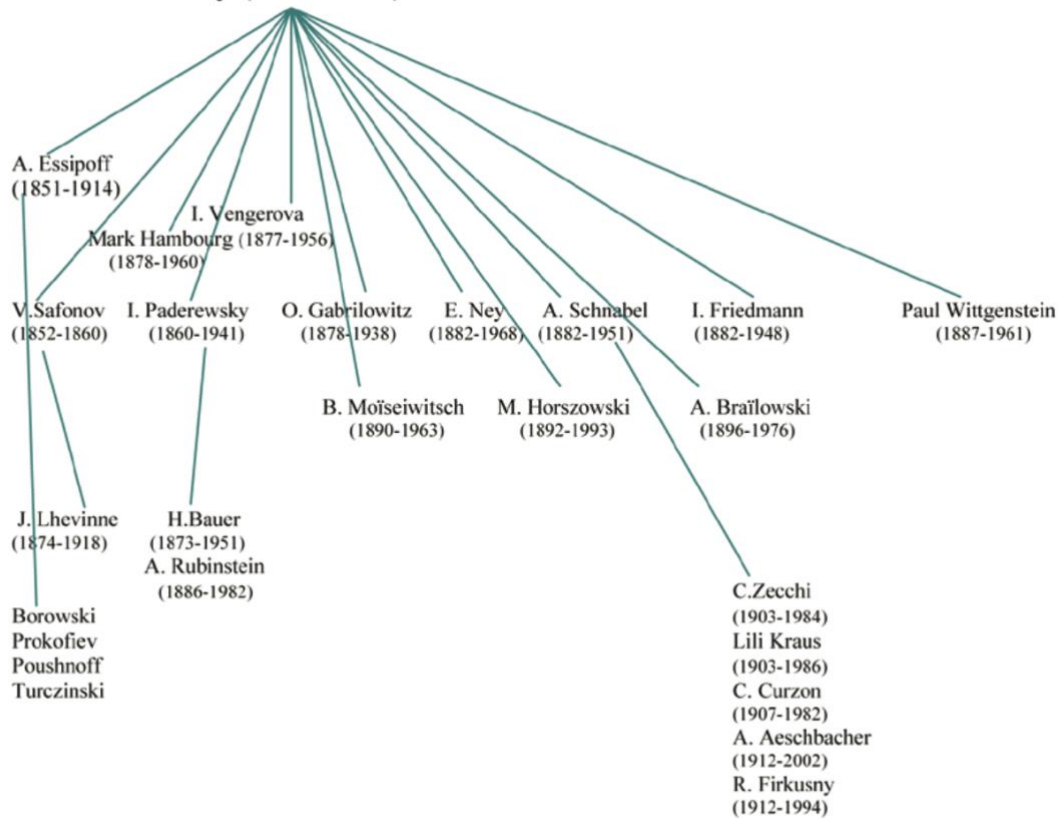
<sup>575</sup> Преузето из: Sofia Lorenzo, нав. дело.

**F. Liszt (1811-1886)**



<sup>576</sup> Преузето из: исто.

**Th. Leschetizky (1830-1915)**



<sup>577</sup> Презето из: исто.

### ПРИЛОГ 3

Преглед одабране дискографије пијаниста модернистичке епохе<sup>578</sup>

#### АРАУ, Клаудио (Claudio Arrau León, 1903–1991)

- L. van Beethoven, *Sonata No. 21 in C major Op. 53 „Waldstein“*, (Columbia Masterworks), 1949.
- L. van Beethoven, *Concerto No. 3 in C minor for piano and orchestra Op. 37*, The Philadelphia Orchestra, Conducted by Eugene Ormandy, (Columbia Masterworks), 1950.
- C. Debussy, *Pour le piano, Estampes*, (Columbia Masterworks), 1950.
- C. Debussy, *Pour le piano, Estampes, Images Book I & II*, (Columbia Masterworks), 1954.
- L. van Beethoven, *Piano Concerto No. 4 in G major*, Philharmonia Orchestra, Conducted by Alceo Galliera, (Columbia), 1956.
- L. van Beethoven, *Piano Concerto No. 1 in C major*, (Angel Records), 1958.
- L. van Beethoven, *Piano Concerto No. 5 in E flat major „Emperor“*, Philharmonia Orchestra, Conducted by Alceo Galliera, (Columbia), 1959.
- L. van Beethoven, *Piano Concerto No. 2, Piano Sonata in D major Op. 10, No. 3*, Philharmonia Orchestra, Conducted by Alceo Galliera, (Columbia), 1960.
- L. van Beethoven, *Beethoven Sonatas Op. 57 & 54*, (Columbia), 1961.
- L. van Beethoven, *Klaviersonate B-Dur Op. 106 „Hammerklavier-Sonate“*, (Philips), 1963.
- L. van Beethoven, *Piano Sonatas A major Op. 2 No. 2 & C major Op. 2 No. 3*, (Philips), 1964.
- L. van Beethoven, *Klaviersonaten Op. 110 & Op. 111*, (Philips), 1966.
- L. van Beethoven, *Klaviersonaten B-Dur Op. 22 & D-Dur Op. 28 „Pastorale“*, (Philips), 1967.
- L. van Beethoven, *Klaviersonaten cis-moll op. 27 „Mondschein-Sonate“*, *As-dur op. 26, Es-dur op. 27, No. 1*, (Philips), 1967.
- W. A. Mozart, *Fantasie KV 475, Sonate KV 457, Fantasie KV 397, Rondo KV 511*, (Philips), 1974.
- L. van Beethoven, *Sonaten Für Klavier und Violine Op. 30, No. 2 & Op. 30, No. 3*, Arthur Grumiaux, Claudio Arrau, (Philips), 1976.
- L. van Beethoven, *Sonatas for Piano and Violin, Op. 12 No. 2 & Op. 23*, Arthur Grumiaux, Claudio Arrau, (Philips), 1976.
- L. van Beethoven, *Sonatas for Piano and Violin Op. 24 „Spring“ & Op. 12 No. 1*, Arthur Grumiaux, Claudio Arrau, (Philips), 1976.

---

<sup>578</sup> У овом прегледу обухваћена је селекција снимака дискографских издања пијаниста који су имали фундаменталне улоге у успону пијанизма у епохи модернизма. Називи албума нису превођени, а наведени су у оригиналној транслитерацији, онако како се појављују на самим издањима.

L. van Beethoven, *5 Klavierkonzerte*, Concertgebouworkest, Conducted by Bernard Haitink, (Philips), 1977.  
 C. Debussy, *Préludes Volume 1*, (Philips), 1980.  
 C. Debussy, *Préludes Volume 2*, (Philips), 1980.  
 F. Schubert, *Piano Sonata D. 958, Klaviersonate Allegretto D. 915*, (Philips), 1980.  
 F. Schubert, *Impromptus Op. 90, Piano Sonata in A, Klaviersonate A-Dur Op. 120*, (Philips), 1981.  
 F. Schubert, *Piano Sonata in B flat major D960*, (Philips), 1981.  
 L. van Beethoven, *Diabelli Variationen*, (Philips), 1986.  
 F. Schubert, *3 Klavierstücke, Wanderer-Fantasie, Moments Musicaux 1–3*, (EMI), 1988.  
 J. S. Bach, *Goldberg Variations*, (RCA Victor), 1988.  
 J. S. Bach, *Goldberg Variations, Chromatic Fantasy und Fuge*, (RCA Victor Gold Seal), 1988.  
 W. A. Mozart, *Piano sonatas KV 280 & 311 Rondo KV 485*, (Philips), 1989.

### **АШКЕНАЗИ, Владимир (Владимир Давидович Ашкенази, 1937)**

J. S. Bach, *Concerto in D minor BWV 1052*, London Symphony Orchestra, David Zinman, (Decca), 1965.  
*Ashkenazy Plays Chopin – 4 Ballades and 3 Nouvelles Études*, (London Records), 1965.  
 W. A. Mozart, *Piano Concerto No. 8 in C major, K. 246, Piano Concerto No. 9 in E flat major, K. 271, Rondo in A major, K. 386*, London Symphony Orchestra, István Kertész, (Decca), 1966.  
 Ashkenazy – Schubert – Piano Works, *Sonata in A major D. 664, Sonata in A minor D. 784, Hungarian melody D. 817, 12 waltzes D. 145*, (Decca), 1966.  
 W. A. Mozart, *Quintet in E flat major, K.452*, L. van Beethoven, *Quintet in E flat major, Op. 16*, London Wind Soloists, (Decca), 1966.  
 F. Chopin, *Scherzos Nos. 1–4*, (Decca), 1967.  
 S. Prokofiev, *Sonatas Nos. 7 & 8, Two pieces from „Romeo And Juliet“*, (Decca), 1968.  
 L. van Beethoven, *The Five Piano Concertos*, The Chicago Symphony Orchestra, Georg Solti, (London Records), 1973.  
 L. van Beethoven, *Complete Piano Sonatas*, (Decca), 1967–1980.  
 W. A. Mozart, *Complete Piano Concertos*, London Symphony Orchestra, Schmidt-Isserstedt, (Decca), 1967–1987.  
 F. Chopin, *12 Etudes Op. 25*, (Decca), 1971.  
 F. Chopin, *12 Etudes Op. 10*, (Decca), 1972.  
 F. Chopin, *Waltzes, complete*, (Decca), 1972.  
 S. Prokofiev, *Complete Piano Concertos*, London Symphony Orchestra, André Previn, 1974.  
 F. Chopin, *24 Preludes Op. 28*, (Decca), 1978.  
 B. Bartók, *Piano Concertos Nos. 2 & 3*, London Symphony Orchestra, Georg Solti, (London Records), 1980.  
 S. Rachmaninov, *8 Etudes-tableaux, op. 33*, (Decca), 1981.

- F. Chopin, *Polonaises*, complete, (Decca), 1983.
- S. Rachmaninov, *Complete Piano Concertos*, London Symphony Orchestra, André Previn, (Decca) 1971.
- S. Rachmaninov, *Preludes Op. 23 & 32*, (Decca), 1975.
- A. Scriabin, *Complete Piano Sonatas*, (Decca), 1974–1984.
- A. Scriabin, *Piano Concerto in F sharp minor, op. 20*, London Symphony Orchestra, Lorin Maazel, (London Records), 1972.

### **БАДУРА-ШКОДА, Паул (Paul Badura-Skoda, 1927–2019)**

- F. Schubert, *Four hand piano music*, Paul Badura-Skoda & Joerg Demus, (Westminster), 1950.
- W. A. Mozart, *Sonata B flat major K. 358, Sonata D major K. 381, Sonata G major K. 357 for Piano four Hands*, Joerg Demus, Paul Badura-Skoda, (Westminster), 1950.
- W. A. Mozart, *Concerto for 2 Pianos E flat major K. 365, Concerto for 2 Pianos F major K 242*, Paul Badura-Skoda, Reine Gianoli, Orchestra of The Vienna State Opera, Conducted by Hermann Scherchen, (Westminster), 1951.
- W. A. Mozart, *Piano Concerto No. 24 C minor K.491, Piano Concerto No. 27 B flat major K. 595*, Vienna Symphony Orchestra, Conducted by Felix Prohaska, (Westminster), 1951.
- W. A. Mozart, *Violin and Piano Sonata G major-minor K. 379, Violin and Piano Sonata B flat major, K. 454*, Walter Barylli, Paul Badura-Skoda, (Westminster), 1952.
- J. S. Bach, *Partita No. 3 in A minor, Partita No. 4 in D major*, (Westminster), 1952.
- W. A. Mozart, *Violin and Piano Sonata F major K 377, Violin and Piano Sonata A major K 305, Violin and Piano Sonata E flat major K 58*, Walter Barylli, Badura-Skoda, (Westminster), 1952.
- W. A. Mozart, *Sonata in F major K533 with Rondo K494, Adagio in B minor K540, Fantasy and Fugue in C major K394, Rondo in D major K485*, (Westminster), 1952.
- F. Schubert, *Impromptus Op. 90 and Op. 142*, (Westminster), 1952.
- F. Schubert, *Trio in E flat major Op. 100*, Jean Fournier, Antonio Janigro, Paul Badura-Skoda, (Westminster), 1952.
- L. van Beethoven, *Piano Concerto No. 4 in G major Op. 58*, Orchestra of The Vienna State Opera, Conductor Hermann Scherchen, (Westminster), 1952.
- L. van Beethoven, *Piano Concerto No. 5 in E flat major Op. 73*, The Orchestra of The Vienna State Opera, Hermann Scherchen, (Westminster), 1952.
- J. S. Bach, *Six Partitas*, (Westminster), 1952.
- J. Haydn, *Trio No. 1 for Violin, Cello and Piano in G major, Trio No. 28 for Violin, Cello and Piano in G major, Trio No. 30 for Violin, Cello and Piano in D major*, Jean Fournier, Antonio Janigro, Badura Skoda, (Westminster), 1953.
- Badura Skoda Plays Beethoven – „Moonlight“, „Pathetique“, „Appassionata“, (Westminster), 1953.
- W. A. Mozart, *Fantasy in C minor K. 475, Sonata in C minor K. 457, Sonata in A major K. 331*, (Westminster), 1954.

L. van Beethoven, *Sonata No. 30 in E major Op. 109, Sonata No. 28 in A major Op. 101*, (Westminster), 1955.

F. Schubert, *Sonata in A major, Sonata in B flat major*, (Westminster), 1956.

L. van Beethoven, *Piano Trios – No. 1 in E flat major Op. 1 No. 1, No. 5 in D major Op. 70, No. 1*, Jean Fournier, Antonio Janigro, Paul Badura-Skoda, (Westminster), 1956.

P. Hindemith, *Piano Sonata No. 1, Piano Sonata No. 3*, (Westminster), 1956.

J. S. Bach, *Keyboard Concerti Volume 1*, Vienna State Opera Orchestra, Paul Badura-Skoda, Jörg Demus, Conductor Kurt Redel, (Westminster), 1960.

J. Haydn, *Klaviertrio Nr. 1 G-dur, Nr. 16 G-moll, Nr. 17 Es-dur, Nr. 24 As-dur*, Paul Badura-Skoda, Jean Fournier, Antonio Janigro, (Heliodor), 1961.

F. Schubert, *Wanderer Fantasie Op. 15, D. 760, Moments Musicaux Op. 94, D. 780*, (Westminster), 1964.

J. Haydn, *Sonate en Mi bémol Majeur, Sonate en Si mineur, Variations en Fa majeur*, (Harmonia Mundi), 1967.

J. S. Bach, *Keyboard Concerti Volume 2*, Vienna State Opera Orchestra, Paul Badura-Skoda, Jörg Demus, Conductor Kurt Redel, (Westminster), 1969.

L. van Beethoven, *Complete Piano Sonatas*, (Musical Heritage Society), 1970.

F. Schubert, *The Complete Piano Sonatas*, (RCA Victrola), 1971.

M. Ravel, *Piano Music*, selected works, (Musical Heritage Society), 1979.

Paul Badura-Skoda – Plays Claude Debussy, (Harmonic Records), 1985.

W. A. Mozart, *Concerti Pour Piano No. 22 & No. 27*, Orchestre De Chambre de Prague, Piano & Conductor – Paul Badura-Skoda, (Auvidis-Valois), 1992.

W. A. Mozart, *Concerto pour Piano No. 20, K 466, Concerto pour Piano No. 21, K 467*, Orchestre De Chambre De Prague, Piano & Conductor – Paul Badura-Skoda, (Auvidis-Valois), 1992.

W. A. Mozart, *Sonatas for Violin and Piano Vol. I & II*, Walter Barylli, Paul Badura-Skoda, (Westminster), 1996.

### **БАКХАУЗ, Вилхелм (Wilhelm Bachaus, 1884–1969)**

Franz Liszt, *La Campanella* (G&T), 1908.

Frederic Chopin, *Etudes op. 10 & 25*, (Centurion Classics, 2006), 1927.

L. van Beethoven, *Concerto No. 5, Op. 73* (The „Emperor”), The Royal Albert Hall Orchestra, (His Master’s Voice), 1927.

L. van Beethoven, *Sonata No. 12 in A flat major Op. 26 – Sonata No. 21 in C major Op. 53*, (Decca), 1950.

L. van Beethoven, *Piano Concerto No. 3 in C minor Opus 37*, Vienna Philharmonic Orchestra, (Decca), 1952.

L. van Beethoven, *Sonata No. 23 in F minor, Op. 57* („Appassionata”); *Sonata No. 28 in A major, Op. 101*, (Decca), 1952.



L. van Beethoven, Sonata No. 13 in E Flat major Op. 27, No. 1 – Sonata No. 19 in G minor Op. 49, No. 1 – Sonata No. 14 in C sharp minor Op. 27, No. 2 (Moonlight) – Sonata No. 20 in G major Op. 49, No. 2, (Decca), 1953.

W. A. Mozart, Mozart Recital: Fantasia in C minor (K.475); Sonata No. 10 in C major (K.330); Sonata No. 14 in C minor (K.457); Rondo in A minor (K.511), (London Records), 1956.

W. A. Mozart, Piano Concerto No. 27 in B flat major (K.595) / Sonata No. 11 in A major (K.331), Wilhelm Backhaus With The Vienna Philharmonic Orchestra, Conducted by Karl Böhm, (Decca), 1956.

L. van Beethoven, Piano Concerto No.4 in G major, Opus 58, Vienna Philharmonic Orchestra, Clemens Krauss, (Decca), 1958.

L. van Beethoven, Sonata No. 15 in D major, Op. 28 – Sonata No. 26 in E flat major, Op. 81a („Les Adieux”), (London Records), 1962.

### **БРЕНДЕЛ, Алфред (Alfred Brendel, 1931)**

M. Moussorgsky, *Pictures at an Exhibition*, I. Stravinsky, *Petrouchka Suite*, M. Balakirev, *Islamey*, (VOX), 1955.

I. Stravinsky, *Capriccio for Piano and Orchestra*, *Concerto for two Pianos*, Symphony Orchestra of The Southwest German Radio, Baden Baden, Alfred Brendel, Charlotte Zelka, Conductor Harold Byrns, (VOX), 1958.

A. Schoenberg, *Piano Concerto Op. 42*, *Violin Concerto Op. 36*, Symphony Orchestra of The Southwest German Radio, Baden Baden, Alfred Brendel, Wolfgang Marschner, Conductor Michael Gielen, (VOX), 1958.

L. van Beethoven, *Piano Concerto No. 3 in C minor Op. 37*, „Pro Musica“ Orchester, Wien, Heinz Wallberg, (VOX), 1961.

L. van Beethoven, *Piano Music*, Complete in 6 Volumes, (VOX), 1961–1970..

Alfred Brendel Plays Beethoven – *Piano Concerto No. 5 „Emperor“*, *Fantasy in G minor*, Vienna Pro Musica Orchestra, Zubin Mehta, (VOX), 1962.

F. Schubert, *Moments Musicaux Op. 94*, *Three Pieces Op. Posth*, (VOX), 1962.

W. A. Mozart, *Piano Concerto in C K. 503*, *Rondo in D K. 382*, Pro Musica Orchestra, Vienna, Paul Angerer, (VOX), 1963.

F. Schubert, *Sonata in B flat major D. 960*, „Wanderer“ *Fantasia*, (Philips), 1971.

B. Bartok, *Sonata for two Pianos and Percussion*, I. Stravinsky, *Concerto for two solo Pianos*, Alfred Brendel, Charlotte Zelka, (Turnabout), 1972.

F. Schubert, *Piano Works (1822–1828)*, (Philips), 1975.

J. S. Bach, *Concerto Italien BWV 971*, *Fantaisie Chromatique et Fugue BWV 903*, (Philips), 1977.<sup>579</sup>

J. Haydn, *Piano Sonatas Hob. XVI: 20 & 49*, (Philips), 1980.<sup>580</sup>

---

<sup>579</sup> Снимљено 1976. године.

<sup>580</sup> Оригинално реализовано 1979. године

J. Haydn, *Piano Sonatas Hob. XVI 48, 50, 51*, (Philips), 1982.  
F. Schubert, *Schwanengesang D. 957*, Dietrich Fischer-Dieskau & Alfred Brendel, (Philips), 1983.  
F. Schubert, *Winterreise*, Dietrich Fischer-Dieskau, Alfred Brendel, (Philips), 1985.  
W. A. Mozart, *Klavierkonzerte „Krönungskonzert“ KV 537 & „Lützow“ KV 246*, Academy of St. Martin-In-The-Fields, Neville Marriner, (Philips), 1985.

### **БУЗОНИ, Феручо (Dante Michelangelo Benvenuto Ferruccio Busoni, 1866–1924)**

Liszt/Paganini, *Etude No. 1*, Roll recording C.1905  
Liszt, *La Campanella*  
Liszt, *Paganini Etude in E major*  
Liszt, *Paganini Variation No. 6*, Piano roll recording C.1908 (Reconstruction)  
Liszt, *Legende No. 2 St. Francois de Paola* (Arr. Busoni), Roll recording C.1906  
Chopin, *Ballade in G minor Op. 23*, Triphonola Roll recording C.1906  
Liszt, *Reminiscences de Don Juan*, Piano-Roll  
Liszt, *Fantasie on Themes from Bellini's Opera „Norma“*  
Liszt, *Transcendental Etude No. 5, Feux Follets*  
Verdi/Liszt, *Rigoletto Paraphrase* (Welte Vorsetzer, Steinway, 1962), 1905.  
Chopin, *24 Preludi op. 28*, Londra 1920 Rulli Duo Art  
Bach, *Prelude & Fugue in C major*, WTC, Book 1, 1922.  
Bach-Busoni, *Organ Prelude „Rejoice, Beloved Christians“*, 1922.  
Beethoven-Busoni, *Ecossaises*, 1922.  
Chopin, *Prelude in A major*, Op. 28 No. 7, 1922.  
Chopin, *Etude in G-flat major*, Op. 10 No. 5, 1922.  
Chopin, *Etude in E minor*, Op. 25 No. 5, 1922.  
Chopin, *Etude in G-flat major*, Op. 10 No. 5 (alternate version), 1922.  
Chopin, *Nocturne in F-sharp major*, Op. 15 No. 2, 1922.  
Liszt, *Hungarian Rhapsody No. 13* (abbreviated), 1922.

### **ГИЗЕККИНГ, Валтер (Walter Wilhelm Giesecking, 1895–1956)**

C. Debussy, *Preludes – Book I*, (Columbia Masterworks), 1937.  
L. van Beethoven, *Concerto No. 4 in G major*, Saxon State Orchestra, (Columbia Masterworks), 1939.  
L. van Beethoven, *Sonata No. 21 in C major „Waldstein“ Op. 53*, (Columbia Masterworks), 1939.  
L. van Beethoven, *Sonata No. 23 in F minor „Appassionata“ Op. 57*, (Columbia Masterworks), 1939.  
L. van Beethoven, *Concerto No. 5 (The „Emperor“) for Pianoforte and Orchestra*, The Philharmonia Orchestra, Conducted by Herbert Von Karajan, (Columbia Masterworks), 1951.

Walter Gieseking – *Piano Music of Claude Debussy*, (Columbia Masterworks), 1951.  
C. Debussy, *Children's Corner, Suite Bergamasque*, (Columbia Masterworks), 1953.  
C. Debussy, *Preludes – Book II*, (Columbia Masterworks), 1953.  
W. A. Mozart, *Complete Works for Piano Solo*, (Angel Records), 1954.  
C. Debussy, *Images, Pour Le Piano, Estampes*, (Columbia Masterworks), 1954.  
C. Debussy, *Études, Books 1 And 2, D'un Cahier D'Esquisses*, (Angel Records), 1955.  
M. Ravel, *The Complete Works for Solo Piano*, (Angel Records), 1955.

### **ГИЛЬЕЛС, ЕМИЛ (ЭМИЛЬ ГРИГОРЬЕВИЧ ГИЛЕЛЬС, 1916–1985)**

Д. Скарлатти, *Пять Сонат*, Д. Шостакович, *Три Прелюдии и Фуги*, (Апрелевский Завод), 1956.  
Gilels Plays Scarlatti – *5 Sonatas and Medtner Piano Sonata No. 3*, (Westminster), 1956.  
W. A. Mozart, *Sonata in C Minor*, C. Debussy, *Moonlight*, M. Ravel, *From The Suite „Le Tombeau De Couperin“*, (Mezhdunarodnaya Kniga), 1957.  
L. van Beethoven, *Concerto Pour Piano Et Orchestre N°4*, (Le Chant Du Monde), 1957.  
S. Prokofiev, *Piano Concerto No. 3 and Piano Sonata No. 2*, (Mezhdunarodnaya Kniga), 1958.  
И. Гайдн, М. Клементи, Ж. Ф. Рамо, *Классическая Соната*, (Melodija), 1961.  
S. Prokofiev, D. Kabalevsky, *Piano Concerto No. 3*, (Monitor Records), 1964.  
D. Shostakovich, *Sonata No. 2 Op. 64*, L. Liszt, *Sonata in B Minor*, (RCA Victor), 1966.  
J. Bach, L. Beethoven, *Prelude and Fugue and Variations*, (Мелодия), 1968.  
S. Prokofiev, *Piano Sonata No. 8 in B-Flat major, Op. 84, Visions Fugitives (Op. 22, Nos. 1, 3, 5, 7, 8, 10, 11 & 17)*, (Columbia / Melodiya), 1975.  
L. van Beethoven, *Sonates pour Piano No. 12, Op. 26 „Marche Funèbre“, No. 16, Op. 31 No. 1*, (DG), 1976.  
Alexander Scriabine, Sergei Vasilyevich Rachmaninoff, Sergei Prokofiev – *Piano Pieces By Russian Composers*, (Мелодия), 1977.  
L. van Beethoven, *Piano Sonatas No. 23 Appassionata & No. 21 Waldstein*, (DG), 1979.

### **ГОЛДЕНВАЙЗЕР, АЛЕКСАНДАР (АЛЕКСАНДР БОРИСОВИЧ ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР, 1875–1961)**

С. Рахманинов, А. Б. Гольденвейзер и Г. Р. Гинзбург, *Фантазия (1-я Сюита для 2-х Ф-но, Соч. 5)*, (Государственный Дом Звукозаписи), 1952.  
П. Чайковский, *Прерванные Грезы*, С. Прокофьев, *Сказки Старой Бабушки*, (Апрелевский Завод), 1955.  
В. Моцарт, *Концерт для Фортепиано с Оркестром Ре Минор*, (Ленинградский Завод), 1957.  
С. Рахманинов, А. Гольденвейзер и Г. Гинзбург, *Шесть Пьес для Ф-но в 4 Руки, Соч. 11*, (Ленинградский Завод), 1958.

### **ГУЛД, Глен (Glenn Gould, 1932–1982)**

- Berg, Schostakovich, Taneiff, Prokofieff, Glenn Gould and Albert Pratz (Hammlark), 1954.  
J. S. Bach, *Goldberg Variations*, (Columbia Masterworks), 1955.  
Berg, Křenek, Schoenberg, *Sonata For Piano, Op. 1, Sonata No. 3 For Piano, Op. 92, No. 4, Three Piano Pieces, Op. 11*, (Columbia Masterworks), 1959.  
L. v. Beethoven, *Piano Concerto No. 3 in C Minor*, Columbia Symphony Orchestra, Leonard Bernstein, Glenn Gould, (Columbia Masterworks), 1960.  
Johannes Brahms, *10 Intermezzi* for piano, (Columbia Masterworks), 1961.  
J. S. Bach, *The Art of Fugue* Vol. 1, (Columbia Masterworks), 1962.  
J. S. Bach, *Six Partitas* (Columbia Masterworks), 1962.  
J. S. Bach, *Well-Tempered Clavier I & II* (Columbia Masterworks), 1963–1971  
Alexander Scriabin & Sergei Prokofiev, *Selected works*, (Columbia Masterworks), 1969.  
William Byrde, Orlando Gibbons (Columbia Masterworks), 1971  
G. F. Handel: *Suites for Harpsichord Nos. 1–4*, (Columbia Masterworks), 1972.  
*The Complete Mozart Piano Sonatas* (Columbia Masterworks), 1975.  
J. S. Bach, *Goldberg Variations*, (CBS Masterworks), 1982.

### **ДЕЈВИС, Фани (Fanny Davies)**

- R. Schumann, *Concerto in A minor for Pianoforte and Orchestra Op. 54*, The Royal Philharmonic Orchestra, Conducted by Ernst Ansermet, (Columbia), s. a.  
Clara Schumann, *Pupils of Clara Schumann – Fanny Davies, Ilona Eibenschütz, Adelina De Lara*, (Pearl), 1986.

### **де ЛАРА, Аделина (Adelina De Lara, 1872–1961)**

- Clara Schumann, *Pupils of Clara Schumann – Fanny Davies, Ilona Eibenschütz, Adelina De Lara*, (Pearl), 1986.  
R. Schumann, *Phantasie Op. 17, Drei Romanzen Op. 28*, (Orfeo Records, Adelina De Lara Recording Trust), s. a.  
R. Schumann, *Davidsbündlertänze Op. 6, Part 1, Drei Fantasiestücke Op. 111*, (Apollo Records), s. a.

### **ДИЈЕМЕ, Луј (Louis Diémer)**

- Three French Pianists – Cécile Chaminade, Charles Camille Saint-Saëns and Louis Diémer, (Symposium), 2006.  
*The Piano G & Ts, Vol. 4 – Recordings from the Gramophone and Typewriter era (1900–1908)*, Wilhelm Backhaus, Louis Diémer, Lona Eibenschutz, Josef Hofmann, (Apr), 2006.

### **ЗАК, ЯКОВ (Яков Израилевич Зак, 1913–1976)**

- С. Рахманинов, *Равсодия на тему Паганини для Ф-но с оркестром соч. 43*, Гос. Симф. Оркестр СССР, Дирижер К. П. Кондрашин, (Апрелевский Завод), 1952.
- С. Прокофьев, *4-я Соната соч. 29 До минор*, Ф. Лист, *После Чтения Данте*, *Фантазия-соната из цикла „Годы Странствий“*, (Апрелевский Завод), 1956.
- W. A. Mozart, *Concerto for two pianos and orchestra*, К. 365, С. Saint-Saëns, *Carnival of animals*, Gilels & Zak, (Monitor Records), 1957.
- С. Прокофьев, *2-й Концерт для Ф-но с Оркестром Соль минор* Соч. 16, (Апрелевский Завод), 1959.
- М. Равель, *Концерт для фортепиано с оркестром соль мажор*, Р. Штраус, *Бурлеска Ре минор*, (Апрелевский Завод), 1960.
- F. Schubert, *Fantasy in F minor, Divertissement a la Hongroise*, Bella Davidovich, Yakov Zak, (EMI, Мелодия), 1971.

### **ЈУДИНА, Марија (Maria Veniaminovna Yudina, 1899–1970)**

- Л. Бетховен, *29-я Соната* Соч. 106, Си Бемоль Мажор, (Ленинградский Завод), 1956.
- Л. Бетховен, *12-я Соната* Ля Бемоль Мажор, Соч. 26, *28-я Соната* Ля Мажор, Соч. 101, (Апрелевский Завод), 1959.
- D. Shostakovich, *Sonata No. 2 in B minor* Op. 64, Р. Hindemith, *Sonata No. 3 in B Flat major*, (Mezhdunarodnaya Kniga), 1960.
- L. van Beethoven, *Sonata No. 22 in F major*, Op. 54, *Sonata No. 27 in E minor*, Op. 90, *15 Variations With Fugue*, (Mezhdunarodnaya Kniga), 1961.
- И. С. Бах, *Прелюдия и Фуга Соль Диез Минор*, *Органная Прелюдия и Фуга Ля Минор*, *Прелюдия и Фуга Фа Диез Мажор*, *Хроматическая Фантазия и Фуга Ре Минор*, (Melodija), 1961.
- П. Хиндемит, А. Онеггер, Федор Дружинин и Мария Юдина, *Соната Для Альта и Ф-но*, Соч. 11 № 4, *Соната Для Альта и Ф-но*, (Аккорд), 1961.
- I. Stravinsky, В. Bartok, Maria Yudina, Victor Derevyanko, *Concerto for Two Pianos, Sonata for Two Pianos and Percussion*, (Mezhdunarodnaya Kniga), 1963.
- В. Моцарт, *Соната № 11* Ля Мажор, К. 331, *Адажио* Си Минор, *Рондо* Ля Минор, (Мелодия), 1965.
- П. Хиндемит, *Соната Для Ф-но и Валторны*, *Соната Для Ф-но и Контрабаса*, (Мелодия), 1966.
- И. С. Бах, *Ария с Вариациями (Гольдберг-Вариации)* В. 988, И. Брамс, *Шесть Интермеццо*, (Мелодия), 1969.
- М. Мусоргский, *Картинки С Выставки*, *Три Пьесы Из Оперы „Борис Годунов“*, (Мелодия), 1970.

## **КЕМФ, Вилхелм (Wilhelm Walter Friedrich Kempff, 1895–1991)**

- L. van Beethoven, Sonate No. 14 in Cis-moll Op. 27, No. 2 „Mondschein Sonate“, (Polydor), 1932.
- L. van Beethoven, *Kreutzer-Sonate Op. 47*, Georg Kulenkampff, Wilhelm Kempff, (Polydor), 1935.
- F. Schubert, *Piano Sonata No. 21 in B flat major Op. Posth*, (Decca), 1951.
- L. van Beethoven, *The Beethoven Piano Sonatas: Sonata No. 29 in B flat major, Op. 106*, „*Hammer-Klavier*“, (Decca), 1951.
- L. van Beethoven, *The Beethoven Piano Sonatas: Sonata No. 17 in D minor, Op. 31, No. 2*, „*The Tempest*“, *Sonata No. 18 in E flat major, Op. 31, No. 3*, (Decca), 1951.
- L. van Beethoven, *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 B-dur Op. 19*, Berliner Philharmoniker, Paul van Kempen, (DG), 1953.
- L. van Beethoven, *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 Es-Dur Op. 73*, Berliner Philharmoniker, Paul van Kempen, (DG), 1953.
- L. van Beethoven, *Sonate für Klavier und Violine Nr. 9*, Wolfgang Schneiderhan, Wilhelm Kempff, (DG), 1953.
- W. A. Mozart, *Concerto No. 9 E flat major for Piano and Orchestra K.271, Concerto No. 15 B flat major for Piano and Orchestra K.450*, (Decca), 1954.
- L. van Beethoven, *Fünf Klavierkonzerte*, Berliner Philharmoniker, Paul van Kempen, (DG), 1957.
- W. A. Mozart, *Klavierkonzert Nr. 24 C-moll KV 491*, Bamberger Symphoniker, Ferdinand Leitner, (DG), 1959.
- L. Van Beethoven, *Violin-Sonate Nr. 5 F-Dur Op. 24 & Nr. 3 Es-Dur Op. 12*, Wilhelm Kempff, Wolfgang Schneiderhan, (DG), 1960.
- W. A. Mozart, *Klaviersonaten A-dur KV 331 und A-moll KV 310, Fantasien D-moll KV 397 und C-moll KV 475*, (DG), 1962.
- W. A. Mozart, *Konzerte für Klavier und Orchester Nr. 8 C-dur KV 246 und Nr. 27 B-dur KV 595*, Berliner Philharmoniker, Ferdinand Leitner, (DG), 1962.
- W. A. Mozart, *Konzert für Klavier und Orchester No. 23 A-dur KV 488*, (DG), 1962.
- L. van Beethoven, *The Complete Piano Sonatas*, (DG), 1964.<sup>581</sup>
- L. van Beethoven, *Bagatelles*, (DG), 1964.
- F. Schubert, *Hommage A Wilhelm Kempff – Die Klaviersonaten*, (DG), 1965.
- F. Schubert, *Impromptus*, (DG), 1966.
- L. van Beethoven, „*Frühlingssonate*“ (*Spring Sonata*) *Op. 24, Rondo WoO 41, 12 Variationen WoO 40*, Wilhelm Kempff, Yehudi Menuhin, (DG), 1970.
- L. van Beethoven, *Klaviertrios Op. 70 Nr. 1 „Geistertrio“ und Nr. 2*, Wilhelm Kempff, Henryk Szeryng, Pierre Fournier, (DG), 1970.
- L. van Beethoven, *Violin Sonatas in G major, Op. 96, in C minor Op. 30 N. 2*, Wilhelm Kempff, Yehudi Menuhin, (DG), 1970.

---

<sup>581</sup> Снимци су начињени између 1951. и 1956. године (у моно техници) Каснији снимци циклуса реализовани у стерео техници датирају из 1964. и 1965. године.

L. van Beethoven, *Violin Sonatas (Complete)*, Wilhelm Kempff, Yehudi Menuhin, (DG), 1970.  
J. S. Bach, *Goldberg-Variationen BWV 988 (Clavierübung IV)*, (DG), 1970.  
J. S. Bach, *Das Wohl Temperirte Clavir I (Auszüge)*, (DG), 1976.  
J. S. Bach, *Englische Suite No. 3, Englische Suite No. 5, Toccata D-dur, Capriccio*, (DG), 1976.  
Wilhelm Kempff – Bach, Handel, Gluck (selected works), (DG), 1976.  
W. A. Mozart, *Piano Concertos Nos. 21 & 22*, Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise, Bernhard Klee, (DG), 1982.

### **КОРТО, Алфред (Alfred Denis Cortot, 1877–1962)**

R. Schumann, *Concerto La Mineur Op. 54*, London Philharmonic Orchestra, Conducted by Landon Ronald, (His Master's Voice), 1927.  
F. Chopin, *Sonata in B Minor Op. 58*, (His Master's Voice), 1931.  
F. Chopin, *Concerto No. 2 Fa Mineur Op. 21*, The London Symphony Orchestra, Conducted by Sir John Barbirolli, (His Master's Voice), 1936.  
M. Ravel, *Piano Concerto in D major for the left hand*, Paris Conservatory Orchestra, Conducted by Charles Munch, (Victor), 1940.  
F. Chopin, *The Four Ballades*, (Victor Red Seal), 1940.  
C. Debussy, *Préludes Book 1*, R. Schumann, *Kinderscenen*, (His Master's Voice), 1950.  
R. Schumann, *Carnaval Op. 9*, F. Chopin, *Piano Sonata No. 2 Op. 35, B flat minor*, (RCA Victor), 1955.  
R. Schumann, *Concerto pour Piano et Orchestre*, C. Franck, *Variations Symphoniques*, London Philharmonic Orchestra, Conducted by Sir Landon Ronald, (La Voix De Son Maître), 1957.  
F. Chopin, *Waltzes*, (Angel Records), 1957.  
R. Schumann, *Études Symphoniques Op. 13*, C. Franck, *Prélude, Choral et Fugue*, (La Voix De Son Maître), 1958.  
F. Chopin, *24 Préludes Op. 28, Prélude Op. 45, 4 Impromptus*, (La Voix De Son Maître), 1958.  
F. Chopin, *Études Op. 10 et Op. 25*, (La Voix De Son Maître), 1959.  
R. Schumann, *Davidsbündlertänze, Kreisleriana*, (La Voce Del Padrone), 1961.

### **ЛЕВИН, Јозеф (Joseph Arkadievich Levin, 1874–1944)**

Josef Lhevinne – *The Complete Recordings (Historical Recordings 1920–1937)*, (Naxos Historical), 2002.<sup>582</sup>

---

<sup>582</sup> Снимци датирају из периода 1928–1937. године

### **ЛИПАТИ, Дину (Dinu Lipatti, 1917–1950)**

M. Ravel, *Alborada del gracioso*, 1948.

F. Schubert, *Impromptus in G flat major and E flat major, Nos. 2 & 3, D. 899*, 1950.

J. S. Bach, *Jesu, Joy Of Man's Desiring, Nun Komm' Der Heiden Heiland, Ich Ruf' Zu Dir, Herr Jesu Christ, Siciliana, Partita No. 1 in B flat major*, W. A. Mozart, *Sonata No. 8 in A minor K 310*, (Columbia Masterworks), 1957.<sup>583</sup>

W. A. Mozart, *Piano Concerto in C major, K 467*, Lucerne Festival Orchestra, Herbert von Karajan, (Columbia), 1961.

J. S. Bach, *Piano Concerto No. 1 in D minor, BWV 1052*, Concertgebouw Orchestra, Eduard van Beinum, F. Liszt, *Piano Concerto No. 1 in E flat major, S. 124*, L'Orchestre De La Suisse Romande, Ernest Ansermet, B. Bartok, *Piano Concerto No. 3*, Orchester des Südwestdeutschen Rundfunks, Paul Sacher, (EMI), 2001.<sup>584</sup>

### **ЛОНГ, Маргарит (Marguerite Long, 1874–1966)**

L. van Beethoven, *Piano Concerto No. 5*, Orchestre De La Société Des Concerts Du Conservatoire, Charles Münch, (Angel Records), 1945.<sup>585</sup>

G. Faure, *Ballade, Op. 19*, M. Ravel, *Concerto en Sol majeur*, Société Des Concerts Du Conservatoire, André Cluytens, Georges Tzipine, (Columbia), 1966.

L. van Beethoven, *Piano Concerto No. 3*, Orchestre De La Société Des Concerts Du Conservatoire, Felix Weingartner, (Angel Records), rec. 1939.

W. A. Mozart, *Sonates pour Piano et Violin*, Marguerite Long, Jacques Thibaud, (La Voix De Son Maître), Enregistre 1943.

D. Milhaud, *Concerto pour Piano et Orchestre*, Orchestre National, Conducted by Darius Milhaud, (Columbia Masterworks), s. a.

### **МЕЈЕР, Марсел (Marcelle Meyer, 1897–1958)**

*French Keyboard Master* – Couperin, Rameau, Ravel, Debussy, (Haydn Society), 1954.

W. A. Mozart, *Concertos pour Piano K 466 and K 488*, (Les Discophiles Français), 1956.

F. Poulenc, *Œuvres pour Piano*, (Les Discophiles Français), 1956.

D. Scarlatti, *32 Sonates*, (La Voix De Son Maître), 1985.

M. Ravel, *L'œuvre pour Piano*, (La Voix De Son Maître), 1985.

C. Debussy, *Préludes*, Livres I & II, (EMI), 1989.

Marcelle Meyer – J.S. Bach – *The Post-war Great piano recordings*, (Andromeda), 2005.<sup>586</sup>

C. Debussy, *Les Préludes pour Piano Livres I et II, Masques, L'Isle Joyeuse, Images I*, (Les Discophiles Français), 2019.<sup>587</sup>

---

<sup>583</sup> Снимак је из 1950. године.

<sup>584</sup> Снимак Бартоковог дела је из 1948, а Листовог из 1947. године

<sup>585</sup> Снимљено 1943. године

<sup>586</sup> Снимци датирају из 1946. и 1950. године



J. P. Rameau, *L'Oeuvre De Clavier*, (La Voix De Son Maître), s. a.  
Ravel – *L'Œuvre de Piano par Marcelle Meyer*, (Les Discophiles Français), s. a.  
Concert de musique française – Rameau, Debussy, Couprin, Ravel par Marcelle Meyer,  
(Les Discophiles Français), s. a.  
J. S. Bach, *Concerto Italien, Fantaisie Chromatique et Fugue*, (Les Discophiles Français),  
s. a.

### **НЕЈГАУЗ, Хенрих (Генрих Густавович Нейгауз, 1888–1964)**

Ф. Шопен, *Первый Концерт для Фортепиано с оркестром Ми минор*, Соч. 11, Симф.  
Оркестр ВРК, (Апрелевский Завод), 1953.  
С. Прокофьев, А. Скрябин, *Играет Генрих Нейгауз*, (Ленинградский Завод), 1956.  
В. Моцарт, Ф. Шопен, С. Рахманинов, А. Скрябин, *Играет Генрих Нейгауз*,  
(Всесоюзная Студия Грамзаписи), 1962.  
Ф. Шопен, *Играет Генрих Нейгауз*, (Melodija), 1963.

### **ОБОРИН, Лев (Lev Nikolayevich Oborin, 1907–1974)**

Л. Бетховен, *Соната № 8 Соль мажор* Соч. 30, Давид Ойстрах, Лев Оборин,  
(Апрелевский Завод), 1950.  
С. Franck, *Sonata for Violin and Piano*, L. Oborin, D. Oustrakh, (Апрелевский Завод),  
1951.  
С. Рахманинов, *2-й Концерт для Ф-но с Оркестром*, Симф. Орк. Всесоюзн. Радио,  
Дириж. А. В. Гаук, (Апрелевский Завод), 1951.  
Л. Бетховен, *5-я Соната для Скрипки и Ф-но* Соч. 24, Давид Ойстрах, Лев Оборин,  
(Апрелевский Завод), 1953.  
Л. Бетховен, *5-й Концерт для Ф-но с Оркестром* Соч. 73, Ми бемоль мажор,  
(Апрелевский Завод), 1953.  
L. Beethoven, *Quartet No. 10 in E flat major* Op. 74, J. Haydn, *Trio No. 4 in E major*, D.  
Oistrakh, P. Bondarenko, M. Terian, S. Knushevitsky, L. Oborin, (Апрелевский Завод),  
1953.  
J. S. Bach, *Sonata No. 5 in F minor*, David Oistrakh & Abram Makarov, *Sonata No. 1 in G  
minor*, David Oistrakh & Lev Oborin, (Colosseum), 1955.  
Р. Шуман, *Карнавал* Соч. 9, (Апрелевский Завод), 1955.  
Л. Бетховен, *26-я Соната, 31-я Соната*, (Апрелевский Завод), 1956.  
M. Ravel, *Trio in A minor*, David Oistrakh, Lev Oborin, Sviatoslav Knushevitsky, S.  
Prokofiev, *Violin Sontata No. 2 in D major* Op. 94, Vladimir Yampolsky, David Oistrakh,  
(Colosseum), 1956.

---

<sup>587</sup> Снимак је иницијално планиран да буде објављен 1958. године, али је из непознатих разлога објављивање одложено. Ово је прво његово издање.

Ф. Шопен, *3-я Соната Си минор* Соч. 58, (Апрелевский Завод), 1957.

С. Рахманинов, *3-й Концерт для ф-но с оркестром*, соч. 30 ре минор, (Апрелевский Завод), 1957.

С. Рахманинов, *Элегическое Трио №2 Ре минор* Соч. 9, Лев Оборин (Ф-но), Давид Ойстрах (Скрипка), Святослав Кнушевицкий (Виолончель), (Апрелевский Завод), 1958.

Ф. Шопен, *Баллады*, (Всесоюзная Студия Грамзаписи), 1959.

F. Schubert, *Duet for Violin and Piano in A major* Op. 162, E. Grieg, *Sonata No. 2 for Violin and Piano in G minor* Op. 13, David Oistrakh, Lev Oborin, (Mezhdunarodnaya Kniga), 1959.<sup>588</sup>

F. Schubert, *Trio No. 1 in B flat major*, David Oistrakh, Sviatoslav Knushevitsky, Lev Oborin, (Columbia), 1960.

L. van Beethoven, *Sonatas for Piano and Violin Nos. 5 & 7*, David Oistrakh, Lev Oborin, (Philips), 1962.

Sergei Rachmaninoff, *Cello Sonata G minor Op. 19, 6 Studies Op. 33*, Mstislav Rostropovich, Lev Oborin, (Heliodor), 1967.

Л. Бетховен, *Concerto Triplo in Do Maggiore Op. 56*, Лев Оборин, Давид Ойстрах, Святослав Кнушевицкий, Оркестр «Филармония», Дирижер М. Сарджент, (Мелодия), 1968.

#### **ПЛАНТЕ, Франсис (Francis Planté, 1839–1934)**

*Hommage au Pianiste Francis Planté*, selected works by Gluck, Mendelssohn, Chopin, Berlioz, Boccherini, Schumann, (Association Des Amis De Marquèze), 1984.

Ricardo Viñes and Francis Planté – A Selection of their Finest Recordings, (Opal), 1994.

#### **ПОГОРЕЛИЋ, Иво (Ivo Pogorelich, 1958)**

Frederic Chopin – Recital, selected works, (DG), 1981.

Maurice Ravel, *Gaspard de la Nuit*, Segei Prokoviev, *Piano Sonata No. 6*, (DG), 1983.

J. S. Bach, English Suites Nos. 2 & 3 (DG), 1986.

Frederic Chopin, Preludes Op. 28, (DG), 1990.

Domenico Scarlatti, Sonatas, (DG), 1992.

Frederic Chopin – 4 Scherzi, (DG), 1998.

#### **ПУЊО, Раул (Raoul Pugno, 1852–1914)**

---

<sup>588</sup> Schubert Duet recorded in 1951.  
Grieg Sonata recorded in 1958.

Тереза Карреньо, Рауль Пюньо – *Выдающиеся Пианисты Прошлого, И. С. Бах, К. Вебер, Ф. Лист, Ф. Шопен, Р. Шуман*, (Мелодия), 1972.  
*Raoul Pugno – His Complete Published Piano Solos*, Scarlatti, Weber, Handel, Chopin, Mendelssohn, Liszt, Bizet, Chabrier, Massenet, Saint-Saëns, Pugno, (Opal), 1988.  
The Piano Library – Raoul Pugno – *The Complete 1903 Recordings*, Scarlatti, Weber, Handel, Chopin, Mendelssohn, Liszt, Bizet, Chabrier, Massenet, Saint-Saëns, Pugno, (The Piano Library), s. a.

### **РАХМАНИНОВ, Сергей (Сергей Васильевич Рахманинов, 1873–1943)**

E. Grieg, *Sonata in C minor Op. 45*, Sergei Rachmaninoff, piano and Fritz Kreisler, violin, (His Master's Voice), 1929.  
S. Rachmaninoff, *Piano Concerto No. 2 in C minor*, The Philadelphia Orchestra, Leopold Stokowski, (RCA Victor Red Seal), 1929.  
S. Rachmaninoff, *Rhapsody on a Theme of Paganini for Piano and Orchestra Op. 43*, The Philadelphia Orchestra, Leopold Stokowski, (His Master's Voice), 1934.  
*Rachmaninoff plays Rachmaninoff – Concertos Nos. 2 and 3*, The Philadelphia Orchestra, Leopold Stokowski (RCA), 1973.  
*Sergei Rachmaninoff – The Complete Recordings*, Bach, Handel, Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Grieg, Liszt, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Tchaikovsky, Debussy, Rachmaninoff, (RCA), 1992.  
*Rachmaninoff plays Chopin*, (RCA), 1994.  
Rachmaninoff plays Rachmaninoff, *The 4 Piano Concertos, Rhapsody on a Theme of Paganini*, The Philadelphia Orchestra, Leopold Stokowski, (RCA), 1994.  
Sergej Rachmaninov – *The Complete Chopin Recordings 1919–1935*, (Arkadia), 1997.  
Kreisler and Rachmaninoff – *Sonatas by Beethoven, Grieg & Schubert*, (RCA), 1997.  
*The Art of Rachmaninov – Schubert, Bach, Scarlatti, Daquin, Handel, Gluck, Mozart, Beethoven*, (Classical Records), 2005.  
*The Art of Rachmaninov – Schubert, Schumann, Mendelsson*, (Classical Records), 2005.

### **РИСЛЕР, Едуард (Joseph-Édouard Risler, 1873–1929)**

Edouard Joseph Risler – *The Complete 1917 Pathé Recordings*, Daquin-Couperin, Rameau, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Godard, Granados, (The Piano Library), 1996.  
Édouard Risler – *Complete Recordings*, Daquin, Couperin, Rameau, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Saint-Saëns, Chabrier, Godard, Granados, (Symposium), 2002.

## **РИХТЕР, Святослав (Святослав Теофилович Рихтер, 1915–1997)**

- P. Шуман, *Концерт для Ф-Но с Оркестром* Соч. 54, Ля Минор, Симф. Орк. Всесоюзн. Радио, А. В. Гаук (дирижер), (Апрелевский Завод), 1954.
- P. I. Tschaikowsky, *Klavierkonzert Nr. 1 B-moll*, Tschechische Philharmonie, Karel Ančerl, (Supraphon), 1954.
- S. Rachmaninov, *Concerto No. 1 for Piano and Orchestra in F Sharp minor*, Op. 1, State Radio Symphony Orchestra, Conductor K. Zanderling, (Апрелевский Завод), 1955.
- И. С. Бах, *Концерт для ф-но и струнного оркестра ре минор*, Гос. симф. орк. СССР, Дирижер К. И. Зандерлинг, (Апрелевский Завод), 1956.
- W. A. Mozart, *Concerto for Piano and Orchestra in D minor*, K466, S. Prokofieff, *Concerto for Piano and Orchestra in G major* Op. 55, (DG), 1959.
- S. Rachmaninov, *Piano Concerto No. 2*, Leningrad Philharmonic Orchestra, Conductor Kurt Sanderling, (Апрелевский Завод), 1959.
- L. van Beethoven, *Sonata No. 8 (Pathétique) and Eight Bagatelles*, (Mezhdunarodnaya Kniga), 1959.
- S. Prokofiev, *Sonatas No. 7 and No. 9*, (Апрелевский Завод), 1960.
- M. Mussorgsky, *Pictures At An Exhibition*, S. Prokofiev, *Sonata No. 7 in B-Flat major*, Op. 83, (Artia Records), 1960.
- С. Прокофьев, *8-я Соната*, (Всесоюзная Студия Грамзаписи), 1962.
- C. Debussy, *Sviatoslav Richter At Carnegie Hall – October 25, 1960*, (CBS), 1962.
- A. Scriabin, *Etudes by A. Scriabin*, (Mezhdunarodnaya Kniga), 1962.
- D. Schostakowitch, *Präludien und Fugen*, (Philips), 1963.
- L. van Beethoven, *Klavierkonzert Nr. 3 c-moll, Konzertrondo B-dur*, (DG), 1963.
- Richter – Chopin, Rachmaninoff, Prokofieff, Ravel, (RCA Victor Red Seal), 1965.
- C. Debussy, *Preludes, Book II*, (DG), 1970.
- J. S. Bach, *Das Wohltemperierte Klavier I, Teil BWV 846-869*, (Melodia-Eurodisc), 1970.
- Л. ван Бетховен, *Десять Сонат для Фортепиано*, (Мелодия), 1970.
- J. S. Bach, *Well-Tempered Clavier Vol. 1 and Vol. 2*, (His Master's Voice), 1970.
- B. Bartók, *Concerto N° 2*, S. Prokofiev, *Concerto N° 5*, Orchestre De Paris & London Symphony Orchestra, Lorin Maazel, (La Voix De Son Maître), 1971.
- J. S. Bach, *Piano Concerto No. 1 in D Minor*, S.1052, W. A. Mozart, *Piano Concerto No. 20 in D Minor*, (VOX), 1973.
- F. Liszt, *Sonata in B-Minor, Funerailles, Hungarian Fantasia*, (Discocorp), 1976.
- S. Prokofieff, *Piano Concerto No. 5, Sonata No. 8, Visions Fugitives Op. 22 Nos. 3, 6, 9*, (DG), 1976.
- P. Hindemith, *Sonata N°2 and Ludus Tonalis*, (Pyramid), 1990.
- Richter – Weber, Brahms, Prokofiev, (Ermitage), 1991.

## **РУБИНШТАЙН, Артур (Arthur Rubinstein, 1887–1982)**

- J. Brahms, *Concerto No. 2 in B Flat for Pianoforte and Orchestra*, Op. 83, London Symphony Orchestra, Conducted by Albert Coates, (His Master's Voice), 1930.

F. Chopin, *Four Scherzi for Pianoforte*, (His Master's Voice), 1933.  
 F. Chopin, *Nocturnes (Volume I)*, (Victor Red Seal), 1937.  
 F. Chopin, *Nocturnes (Volume II)*, (Victor Red Seal), 1938.  
 L. van Beethoven, *Concerto No. 4 in G major*, Op. 58, (RCA Victor Red Seal), 1950.  
 R. Schumann, *Fantasiestücke*, Op. 12, L. van Beethoven, *Sonata No. 8 „Pathétique“*, (RCA Victor Red Seal), 1950.  
 S. Rachmaninoff, *Rhapsody on a Theme of Paganini*, Op. 43, Philharmonia Orchestra, Conducted by Walter Susskind, (RCA Victor Red Seal), 1950.  
 L. van Beethoven, *Sonata in F minor* Op. 57 „Appassionata“, *Sonata in E flat major* Op. 31, No. 3, (RCA Victor Red Seal), 1950.  
 F. Chopin, C. Debussy, *Sonata in B flat minor*, Op. 35, *Artur Rubinstein Plays Debussy*, (RCA Victor Red Seal), 1952.  
 F. Chopin, *Chopin Mazurkas (Complete)*, (RCA Victor Red Seal), 1954.  
[F. Chopin, Chopin Waltzes \(Complete\)](#), (RCA Victor Red Seal), 1956.  
 R. Schumann, *Carnaval*, C. Franck, *Prelude, Chorale and Fugue*, (RCA Victor Red Seal), 1957.  
 W. A. Mozart, *Concerto No. 23 in A major*, K. 488, M. Falla, *Nights In The Garden Of Spain*, St. Louis Symphony Orchestra, Conducted by Vladimir Golschmann, (RCA Victor Red Seal), 1958.  
 L. van Beethoven, *The Five Beethoven Concertos*, Symphony Of The Air, Krips, (RCA Victor Red Seal), 1957.  
 C. Saint-Saëns, *Concerto No. 2*, C. Franck, *Symphonic Variations*, Symphony Of The Air Wallenstein, (RCA Victor Red Seal), 1958.  
 J. Brahms, *Sonata in F minor, Intermezzo* Op. 116, No. 6, *Romance* Op. 118, No. 5, (RCA Victor Red Seal), 1960.  
 W. A. Mozart, *Concertos 21 and 23*, Conducted by Alfred Wallenstein, (RCA Victor Red Seal), 1962.  
 L. van Beethoven, *Sonatas: Moonlight, Appassionata, Pathétique, Les Adieux*, (RCA Victor Red Seal), 1965.  
 F. Chopin, *Polonaises and Impromptus*, (RCA Victor Red Seal), 1965.  
 R. Schumann, *Piano Concerto in A Minor*, Op. 54, *Novelettes*, Op. 21, No. 1 & 2, Chicago Symphony Orchestra, Conducted by Carlo Maria Giulini, (RCA Victor Red Seal), 1968.  
 F. Chopin, *Concerto No. 2 in F minor, Grand Fantasy on Polish Airs*, The Philadelphia Orchestra, Conducted by Eugene Ormandy, (RCA Red Seal), 1969.

### **СЕЛВА, Блонш (Blanche Selva, 1884–1942)**

Bach, Beethoven, Frank, De Severac Blanche Selva, piano, Juan Massia, violin, (Malibran), 2003.<sup>589</sup>

Blanche Selva – *Les Enregistrements Columbia (1929–30)*, Blanche Selva, piano, Juan Massia, violin, (Disques Du Solstice), 2018.

---

<sup>589</sup> СНИМЦИ начињени између 1928. и 1930. године.

## **СЕРКИН, Рудолф (Rudolf Serkin, 1903–1991)**

- J. S. Bach, *Sonata No. 3 in G minor for Cello and Piano, Chromatic Fantasy and Fugue in D minor, Italian Concerto in F major*, Pablo Casals, Rudolf Serkin, (Columbia Masterworks), 1950.
- L. van Beethoven, *Concerto No. 5 in E flat major for Piano and Orchestra „Emperor“ Op. 73*, The Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy, (Columbia Masterworks), 1951.
- R. Schubert, *Trio No. 2 in E flat major for Violin, Cello and Piano Op. 100*, Adolph Busch, Herman Busch, Rudolf Serkin, (Columbia Masterworks), 1952.
- W. A. Mozart, *Concerto No. 22 in E flat major for Piano and Orchestra*, Pablo Casals, Rudolf Serkin, Casals Festival at Perpignan, (Columbia Masterworks), 1953.
- L. van Beethoven, *Concerto No. 3 in C minor for Piano and Orchestra*, The Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy, (Columbia Masterworks), 1953.
- L. van Beethoven, *Concerto No. 1 in C major for Piano and Orchestra Op. 15*, Rudolf Serkin, The Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy, (Columbia Masterworks), 1954.
- L. van Beethoven, *Sonatas for Cello and Piano (Complete)*, Pablo Casals, Rudolf Serkin, Casals Festival, (Columbia Masterworks), 1954.
- W. A. Mozart, *Concerto No. 20 in D minor for Piano and Orchestra K. 466*, The Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy, (Columbia Masterworks), 1954.
- L. van Beethoven, *Concertos 2 & 4 for Piano and Orchestra*, The Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy, (Columbia Masterworks), 1955.
- L. van Beethoven, *Sonata No. 14, Sonata No. 8, Sonata No. 23*, (Columbia Masterworks), 1956.
- F. Schubert, *Moments Musicaux Op. 94 (Complete), Sonata in C major (Unfinished)*, (Columbia Masterworks), 1956.
- L. van Beethoven, *Variations on a Theme by Diabelli Op. 120*, (Columbia Masterworks), 1958.
- W. A. Mozart, *Concerto No. 23 in A major for Piano and Orchestra K. 488, Concerto No. 16 in D major for Piano and Orchestra K. 451*, The Columbia Symphony Orchestra, Alexander Schneider, (Columbia Masterworks), 1958.
- L. van Beethoven, *Konzert für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester C dur Op. 56 Tripelkonzert*, Rudolf Serkin, Jaime Laredo, Leslie Parnas, (Columbia Masterworks), 1964.
- F. Schubert, *Piano Sonata in A major Op. Posth*, (Columbia Masterworks), 1966.
- L. van Beethoven, *Hammerklavier Sonata No. 29 Op. 106*, (Columbia Masterworks), 1971.
- L. van Beethoven, *Sonaten für Klavier Nr. 28 A dur op. 101, Nr. 31 As dur op. 110*, (CBS), 1972.
- F. Schubert, *Sonata D. 960 B flat major*, (CBS Masterworks), 1976.
- W. A. Mozart, *Klavierkonzerte Nos. 9 & 17*, London Symphony Orchestra, Claudio Abbado, (DG), 1982.
- W. A. Mozart, *Piano Concertos Nos. 20 & 12*, London Symphony Orchestra, Rudolf Serkin, Claudio Abbado, (DG), 1982.
- W. A. Mozart, *Piano Concertos Nos. 21 & 23*, Orchestre Symphonique De Londres, Claudio Abbado, (DG), 1983.

- L. van Beethoven, *The Five Piano Concertos*, Boston Symphony Orchestra, Seiji Ozawa, (Telarc), 1984.
- M. Reger, *Variations and Fugue on a Theme of J. S. Bach Op. 81*, J. Haydn, *Sonata Hob. XVI No. 50*, (CBS Masterworks), 1986.
- W. A. Mozart, *Piano Concertos Nos. 15 & 22*, London Symphony Orchestra, Claudio Abbado, (DG), 1987.
- W. A. Mozart, *Piano Concertos Nos. 18 & 24*, London Symphony Orchestra, Claudio Abbado, (DG), 1987.

### **СОФРОНИЦКИ, Владимир (Владимир Владимирович Софроницкий, 1901–1961)**

- A. Scriabin, *Preludium No. 5, 17, 20*, (Melodia), 1949.
- Ф. Шопен, *Прелюдии Соч. 28*, (Государственный Дом Звукозаписи), 1952.
- А. Скрябин, *Произведения А. Скрябина в исполнении В. Софроницкого*, (Апрелевский Завод), 1956.
- С. Прокофьев, *Играет Владимир Софроницкий*, (Апрелевский Завод), 1961.
- Р. Шуман, *Бабочки, Из Цикла „Пестрые Листки“, Пять Листков из Альбома, Арабески, Новелетты*, (Апрелевский Завод), 1961.
- А. Скрябин, *Три Пьесы, Мазурки, Полонез, Экспромты*, (Апрелевский Завод), 1961.
- F. Chopin, *Etudes, Mazurkas, selected works*, (Mezhdunarodnaya Kniga), 1961.
- А. Скрябин, *Этюды, Фантазия Си Минор, 10-я Соната, Прелюдии, Две Поэмы*, (Апрелевский Завод), 1961.
- Ф. Шуберт, *Музыкальные Моменты, Экспромты*, (Апрелевский Завод), 1961.
- Ф. Шопен, *Фортепьянные пьесы Ф. Шопена*, (Mezhdunarodnaya Kniga), 1961.

### **ФАЙНБЕРГ, Самуил (Samuil Evgenyevich Feinberg, 1890–1962)**

- А. Скрябин, *Концерт для Ф-но с Оркестром Соч. 20*, А. В. Гаук (дирижер), Симф. Орк. ВРК, (Государственный Дом Звукозаписи), 1952.
- Л. Бетховен, *Соната № 19, Соната № 20, Соната № 30*, (Ленинградский Завод), 1956.
- П. Чайковский, *Соната До диез минор*, (Апрелевский Завод), 1956.
- И. С. Бах, *Хорошо Темперированный Клавиш, 48 Прелюдий и Фуг, Часть II*, (Аккорд), 1959.
- Л. Бетховен, *4-я Соната Ми бемоль мажор, Соч. 7, 11-я Соната Си бемоль мажор, Соч. 22*, (Апрелевский Завод), 1960.
- И. С. Бах, *Фантазия и Фуга, Фуга, Вариации в Итальянском Стиле, Токката*, (Melodija), 1961.
- А. Скрябин, *Десять Мазурок Соч. 3*, (Апрелевский Завод), 1961.
- Р. Шуман, *Юмореска, Аллегро, Из „Лесных Сцен“, Ф. Лист, Мефисто-вальс*, (Всесоюзная Студия Грамзаписи), 1962.

### **ФИЛИП, Исидор (Isidor Edmond Philipp, 1863–1958)**

C. Saint-Saëns, Sonatas – *Violin Sonata No. 1 in D minor, Op. 75, Cello Sonata No. 1 in C minor, Op. 32 & No. 2 in F major, Op. 123*, Andre Pascal, Violin, Paul Bazelaire, Cello, (Pearl), 1995.<sup>590</sup>

### **ФИШЕР, Едвин (Edwin Fischer, 1886–1960)**

L. van Beethoven, Sonata in F minor, Op. 57 („Appassionata”), (His Master's Voice), 1935.  
W. A. Mozart, Concerto in E flat major, K. 482, Orchestra Cond. by John Barbirolli, (His Master's Voice), 1935.

L. van Beethoven, Concerto No. 5 Pour Piano Et Orchestre en Si bémol majeur, Op. 73 („L'Empereur”), (La Voix De Son Maître), 1939.

L. van Beethoven, Concerto No. 5 In E flat major („The Emperor”), Philharmonia Orchestra, Wilhelm Furtwängler, (His Master's Voice), 1951.

J. S. Bach, Concertos, selected works, (His Master's Voice), 1957.

J. S. Bach, Le Clavier Bien tempéré Livre I; Préludes Et Fugues Nos 1–12, (La Voix De Son Maître), 1959.

J. S. Bach, Le Clavier Bien Tempéré Livre I: Préludes Et Fugues Nos 13–24, (La Voix De Son Maître), 1959.

### **ФРИДБЕРГ, Карл (Carl Rudolf Hermann Friedberg, 1872–1955)**

*Carl Friedberg Playing Schumann and Brahms*, (Zodiac Records), 1954.

*Master Pianist – The Artistry of Carl Friedberg*, (Ipam Records), 1985.<sup>591</sup>

### **ХОРОВИЦ, Владимир (Vladimir Horowitz, 1903–1989)**

Peter Ilych Tchaikowsky, *Concerto No. 1 in B-flat Minor*, The NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini, Vladimir Horowitz, (Victor Red Seal), 1941.

Modest Mussorgsky, *Pictures at an Exhibition*, (RCA), 1950.

L. v. Beethoven – *Piano Concerto No. 5 "Emperor"*, Op. 73, RCA Victor Symphony Orchestra, Fritz Reiner, Vladimnir Horowitz (RCA), 1954.

Vladimir Horowitz plays Clementi Sonatas (RCA), 1955.

An Historic Return Horowitz At Carnegie Hall, (A Recording Of His First Concert In Twelve Years) (Columbia Masterworks), 1965.

Golden Jubilee Concert 1978, Rachmaninoff Concerto No. 3, New York Philharmonic, Eugene Ormandy, Eugene Ormandy, (Columbia Masterworks), 1978.

---

<sup>590</sup> Први пут реализовано 1935–1937. године

<sup>591</sup> Снимци датирају из 1949, 1951. и 1953. године.



Horowitz plays Scarlatti, (Columbia Masterworks), 1965.  
Horowitz – The Last Romantic, (DG), 1985.  
Horowitz in Moscow (DG), 1986.

### **ХОФМАН, Јозеф (Józef Kazimierz Hofmann, 1876–1957)**

*Great Pianists of the 20th Century*, Volume 46: Josef Hofmann, (Philips), 1998.<sup>592</sup>  
Schubert/Tausig, *Marche militaire no. 1 in D* (from: D. 733), 1903.  
Schubert/Liszt, *Erlkönig*, 1903.  
Mendelssohn, *Hunting Song* (from: *Lieder ohne Worte*, op. 19), 1903.  
Mendelssohn, *Spring Song* (from: *Lieder ohne Worte*, op. 62), 1903.  
Chopin, *Polonaise in A, op. 40 no. 1 „Military“*, 1903.  
Rubinstein, *Valse-Caprice in E-flat*, 1912.  
Schumann, *Warum?* (no. 3 from *Fantasiestücke*, op. 12), 1912.  
Liszt, *Liebstraum no. 3 in A-flat*, 1912.  
Sternberg, *Etude no. 3 in C minor, op. 120*, 1915.  
Hofmann, *The Sanctuary*, 1915.  
Grieg, *Butterfly* (from: *Lyric Pieces*, op. 43), 1916.  
Mendelssohn, *The Bee's Wedding* (from: *Lieder ohne Worte*, op. 67), 1916.  
Moszkowski, *Capriccio espagnole, op. 37* (abridged), 1916.  
Paderewski, *Minuet célèbre in G, op. 14 no. 1*, 1916.  
Liszt, *Tarantella* (revised version, 1859) (Supplmement to „Années de pèlerinage“, Deuxième année: Italie), 1916.  
Chopin, *Waltz in E minor, op. posth*, 1916.  
Chopin, *Waltz in A-flat, op. 34 no. 1 „Valse brillante“*, 1918.  
Mendelssohn, *Rondon capriccioso, op. 14* (abridged), 1918.  
Moskowski, *La Jongleuse, op. 52 no. 4*, 1918.  
Chopin, *Fantasia-Improptu in C-sharp minor, op. 66*, 1918.  
Liszt, *The Maiden's Wish* (from: 6 chants polonais de F. Chopin), 1918.  
Chopin, *Berceuse in D-flat, op. 57*, 1918.  
Parker, *Valse gracile*, 1918.  
Dillon, *Birds at Dawn, op. 20 no. 2*, 1918.  
Liszt, *Hungarian Rhapsody no. 2 in C-sharp minor*, 1922.  
Liszt, *Etude de concert no. 1: Walderauschen*, 1923.  
Gluck/Brahms, *Gavotte in A* (from: *Paride ed Elena*), 1923.  
Chopin, *Polonaise no. 3 in A, op. 40 no. 1 „Military“*, 1923.  
Scarlatti/Tausig, *Pastorale e capriccio*, 1923.  
Hofmann, *Nocturne* (from: *Mignonettes*), 1923.  
Chopin, *Waltz in C-sharp minor, op. 64 no. 2*, 1923.  
Chopin, *Nocturne in F-sharp, op. 15 no. 2*, 1923.

---

<sup>592</sup> Досзупно на: <https://musicbrainz.org/release/ddb13ab7-d084-4305-ba65-f0b008117fce>

Rachmaninoff, *Prelude in C-sharp minor, op. 3 no. 2*, 1923.  
Rachmaninoff, *Prelude in G minor, op. 23 no. 5*, 1923.  
Rubinstein, *Melody in F, op. 3 no. 1*, 1923.  
Chopin, *Scherzo in B minor, op. 20* (abridged), 1923.  
Wagner/Brassin, *Magic Fire Music* (from: *Die Walküre*), 1923.  
Liszt, *My Darling* (from: 6 chants polonais de F. Chopin), 1923.  
Beethoven/Rubinstein, *Turkish March from „Die Ruinen von Athen“*, 1923.

*The Complete Josef Hofmann, Vol. 8: Concerto and Solo Performances 1938–1947*, L. van Beethoven, F. Chopin, F. Mendelssohn, S. Rachmaninov, S. Prokofiev, A. Liadov, A. Rubinstein, (Marston Records), 2017.

*The Complete Josef Hofmann, Vol. 7: Concerto Performances 1940–1947*, L. van Beethoven, *Piano Conceetos Nos. 4 & 5*, F. Chopin, *Piano Concerto No. 1*, R. Schumann, *Piano Concerto Op. 54*, (Marston Records), 2003.

### **ШНАБЕЛ, Артур (Artur Schnabel, 1882–1951)**

L. van Beethoven, *Pianoforte Sonatas Op. 22, Op. 57, Op. 49 No. 2, Volume Five*, (His Master's Voice), 1932.

L. van Beethoven, *Pianoforte Sonatas Op. 78, Op. 90, Op. 111, Volume One*, (His Master's Voice), 1932.

L. van Beethoven, *Pianoforte Sonatas Op. 26, Op. 53, Volume Nine*, (His Master's Voice), 1932.

L. van Beethoven, *Concerto No. 3 in C minor for Pianoforte and Orchestra, Op. 37*, The London Philharmonic Orchestra, Sir Malcolm Sargent, (His Master's Voice), 1933.

L. van Beethoven, *Concerto No. 2, in B flat*, The London Philharmonic Orchestra, Conducted by Dr. Malcom Sargent, (RCA Victor Red Seal), 1935.

J. S. Bach, *Concerto No. 2 in C major For Two Pianos & Orchestra*, with Karl Ulrich Schnabel, The London Symphony Orchestra, Conducted by Adrian Boult, (Victor Red Seal), 1937.

L. van Beethoven, *Concerto No. 5 in E flat major Op. 73 („Emperor“)*, The London Symphony Orchestra, Sir Malcolm Sargent, (Victor Red Seal), 1938.

F. Schubert, *Impromptus Op. 90 and Op. 142, Complete*, (His Master's Voice), 1952.

L. van Beethoven, *33 Variations on a Waltz by Diabelli Op. 120*, (His Master's Voice), 1970.<sup>593</sup>

L. van Beethoven, *The Complete Piano Sonatas*, (EMI), 1991 ili 2006.<sup>594</sup>

Artur Schnabel – *The Complete Schubert Recordings 1932–1950*, (Music&Arts), 2005.

---

<sup>593</sup> У питању су снимци из 1937. године

<sup>594</sup> Снимци су начињени између 1932. и 1935. године. У питању су први икада забележени снимци свих Бетовенових клавијских соната.

## Изјава о ауторству

Потписани-а \_\_\_\_\_  
број индекса \_\_\_\_\_

### Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом  
**Контекстуални и интерпретативни аспекти пијанистичке праксе у епохи  
модернизма**

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације /  
докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора \_\_\_\_\_

Број индекса \_\_\_\_\_

Докторски студијски програм \_\_\_\_\_

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Ментор \_\_\_\_\_

Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) \_\_\_\_\_

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе моју докторску дисертацију/ докторски уметнички пројекат под насловом:

### **Контекстуални и интерпретативни аспекти пијанистичке праксе у епохи модернизма**

која / и је моје ауторско дело.

Дисертацију / докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

**Потпис докторанда**

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_